cinéma 77

JUIN 1977 ● NOUVELLE FORMULE ● PRIX : 10 F ● N° 222

PREVERT ● CINEMA « CRITIQUE » ● CINEMA ARABE

cinéma 77

REVUE MENSUELLE DE CINEMA EDITEE PAR LA
FEDERATION FRANCAISE DES CINE-CLUBS

*

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

JEAN-PIERRE PIQUEMAL, Président de la F.F.C.C.

REDACTEUR EN CHEF

GASTON HAUSTRATE,
Directeur du département « Edition » de la F.F.C.C.

COMITE DE REDACTION

ALBERT CERVONI, CLAUDE MICHEL CLUNY, GERARD FROT-COUTAZ, FRANTZ GEVAUDAN, JACQUES GRANT, MICHEL GRISOLIA, RAYMOND LEFEVRE, JEAN-LOUP PASSEK, DOMINIQUE RABOURDIN, TRISTAN RENAUD

COMMISSION F.F.C.C.

FRANCOISE CALVEZ, ANNIE PIQUEMAL, (Secrétaires générales), HELENE BLANC (Trésorière), MIREILLE AMIEL, (Déléguée générale), JACQUES CHARMATZ, JACQUES COURCIER, DANIEL OLLIVE, JEAN-PIERRE LE PAVEC, GEORGES SUTRA.

EQUIPE TECHNIQUE

Secrétariat de rédaction : JOEL MAGNY - Documentation : BENEDICTE RABOURDIN - Dessins : PIERRE HUET - Publicité : CLAUDINE MARCHAL - Abonnements : JACQUELINE BRISBOIS
TOUTE CORRESPONDANCE : 6, RUE ORDENER, PARIS 18e TEL : 208 72 93

*

Tous droits de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays, y compris l'URSS.

Imprimerie spéciale de
« Cinéma 77 » 76 - YVETOT

*

CINEMA 77 ● 6, RUE ORDENER ● PARIS 18e ● TEL. : 208.72.93.

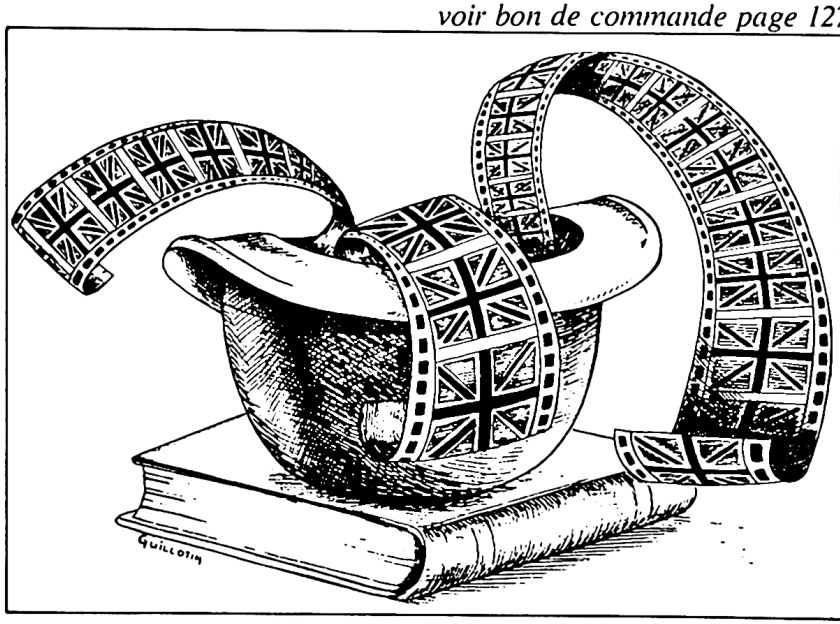
TRENTE ANS DE CINEMA BRITANNIQUE

L'EDUCATION: *« ... index et dictionnaire font de ce livre un remarquable outil de documentation »*. **LE POINT:** *«Pièces à l'appui : diagrammes, chronologie, dictionnaires, études critiques font de leur livre un monument d'érudition et de méthode »*.

LE MONDE: *« Trente ans de cinéma britannique, de Raymond Lefèvre et Roland Lacourbe, c'est le cinéma anglais depuis 1945, mais les auteurs... racontent aussi en quelques chapitres et quelques tableaux, l'histoire d'avant cette période »*. **LE CANARD ENCHAINE:** *« Vient de paraître... un livre copieusement documenté »*. **LE FILM FRANCAIS:** *« Histoire économique et artistique, étude des genres, chronologie, dictionnaires des réalisateurs et des acteurs, un savoureux dictionnaire des inclassables »*.

CINEMATOGRAPHIE: *« Le livre de Raymond Lefèvre et Roland Lacourbe nous fait redécouvrir le cinéma britannique »*. **FRANCE SOIR:** *« Trente ans de cinéma britannique » ... est un modèle du travail de recherche accessible au grand public et outil indispensable pour tous les cinéphiles »*. **LA REVUE NOUVELLE:** *ce dictionnaire dont ne pourront désormais plus se passer cinéphiles, étudiants et chercheurs.»*. **POURQUOI:** *« ... nous nous trouvons bien en présence d'une documentation très complète menée avec passion et discernement. Ainsi « Trente ans de cinéma britannique » s'affirme comme l'ouvrage le plus complet sur la question. Il sera l'élément précieux des bibliothèques scolaires ou d'associations, autant que de celles des cinéphiles convaincus »*. **TELE 7 JOURS:** *Un monument d'érudition indispensable à tout cinéphile...»*. **LE FIGARO:** *« Une somme fascinante et exhaustive... Doit figurer dans toutes les bibliothèques de cinéphiles »*. **VIVRE:** *« ... ouvrage monumental qui remet à sa place, une des premières, un cinéma très riche et passionnant »*.

voir bon de commande page 127



A NOS LECTEURS

Quelques insuffisances dans ce numéro risquent d'attirer sans doute l'attention de nos lecteurs. Elles méritent des explications.

Dans un mois qui comporte deux jours fériés et une journée de grève générale, il n'était déjà pas facile de sortir notre revue à la date prévue. A cela s'est ajoutée une grève particulière de l'imprimerie qui compose la revue et dont nous ignorons encore l'issue au moment où nous écrivons.

Soucieux de ne pas différer outre mesure ce numéro, nous avons préféré imprimer les parties rédactionnelles dont nous disposions, abandonnant à la prochaine livraison les rubriques non composées - non sans regret, d'autant qu'elles comportent des critiques se rapportant à quelques oeuvres importantes ("Trois femmes", "Un camion", "Alice dans les villes", etc.).

Nous pouvons simplement assurer qu'elles rendront d'autant plus passionnant notre numéro double de juillet-août dont on lira plus loin un aperçu du sommaire - lequel a été élaboré avec soin et s'affirme d'emblée susceptible de satisfaire beaucoup d'entre vous.

Qu'on veuille bien, toutefois, accepter nos excuses même si nous ne sommes pas directement responsables de cet imprévu.

Cinéma 77

DOSSIER-AUTEUR

un certain jacques prévert etc etc

PAR FRANTZ GEVAUDAN

LES PAROLES DE JACQUES PREVERT

par Frantz Gévaudan

Tous les enfants le savent : les poètes sont des êtres à part; qui ne font rien comme les autres. Poète s'il en est, Jacques Prévert le sera resté jusqu'à la fin, réussissant même à disparaître sur un dernier paradoxe : en pleine gloire et, tout autant, en plein oubli.

La gloire. Un rayonnement tous azimuts. De tous les poètes contemporains, Prévert est bien le seul à avoir franchi avec succès — mention très bien — l'examen de la rue. Le mérite n'est pas mince : la poésie, de nos jours, est genre éminemment élitaire, relégué aux émissions de fin de soirée, voué aux éditions à compte d'auteur. Prévert, lui, tout le monde connaît, même si l'on ignore jusqu'au nom de Francis Ponge ou de Saint-John Perse. Dès la maternelle, on apprend aux enfants à faire le portrait de son oiseau et *Paroles* ou *Spectacles* demeurent d'authentiques best-sellers du Livre de poche. Que Serge Reggiani entame à Bourges, il y a quelques années, au Festival de la chanson, le *Notre Père qui êtes aux cieux,* toute la salle répond, d'un seul écho extasié, le célèbre « *Restez-y !* ». Pas besoin d'avoir hanté les cinémathèques pour connaître **Quai des brumes** ou **les Enfants du Paradis** et ni Sardou ni Julien Clerc n'arriveront jamais à détrôner tout à fait Montand chantant *les Feuilles mortes.* Il est des signes qui ne trompent pas. Par l'étendue de sa notoriété, par cette aptitude mystérieuse à capter, exprimer et retenir la sensibilité populaire, par le foisonnement de sa palette qui couvre la poésie et le cinéma, bien sûr, mais aussi, à ses débuts, la littérature et le théâtre, par son impact sur les divers genres qu'il a abordés, renouvelant, transformant, réinventant, à pleine pâte, le matériau qu'il travaillait, par sa volonté tenace de ficher son inspiration en plein cœur de son époque, Prévert ne serait-il pas le Victor Hugo de notre siècle ?

Voire. Le déluge crépitant de dithyrambes qui a salué son décès ne peut suffire à faire oublier l'ampleur du silence qui l'a précédé. Sur le poète ou sur l'auteur de cinéma, rien d'important n'a été écrit depuis une bonne décennie sans que l'on sache trop discerner si sa profonde aversion pour la confidence et l'introspection rétrospective (« *je donnerai des interviewes quand je serai mort* », avait-il coutume de dire, non sans à-propos, à qui venait l'importuner) est la cause ou la conséquence du splendide isolement dans lequel il se tenait, et que souligne encore une absence totale de descendance. Prévert, archétype du marginal, n'a pas fait école et ceux qui se sont essayé à le suivre dans une démarche sans doute trop personnelle pour inspirer des disciples, ont bien vite sombré, à l'image d'un Michel Audiard, dans le pastiche racorni ou le méchant plagiat. Seul, peut-être, Brassens, dans un autre registre... Soyons justes : cet oubli concerne surtout l'homme de cinéma. La parution régulière de ses recueils poétiques suffisait à entretenir une flamme de plus en plus falote et tremblotante à mesure que le temps passait, mais qui demeurait. Différence de taille : lorsque Prévert meurt, son électro-encéphalogramme, cinématographiquement parlant, est plat depuis des lustres. Qui plus est, la théorie n'est pas son fort et il n'a jamais écrit la moindre ligne sur le cinéma. D'une carrière étonnamment féconde malgré sa relative brièveté — moins de vingt ans séparent **l'Affaire est dans le sac,** son premier long-

métrage, des **Amants de Vérone** qui marque pratiquement sa rupture avec le cinéma, et il n'y a guère que dix ans entre **Jenny** et **les Portes de la nuit** — la postérité, qui n'en est pas à une simplification près, n'a retenu que les cinq ou six œuvres majeures issues de la collaboration avec Carné, oubliant délibérément le reste.

Pourtant la filmographie de Prévert ne compte pas moins de treize courts métrages et il a abordé des genres aussi divers que le dessin animé **(le Petit Soldat, la Bergère et le Ramoneur)** ou le documentaire social **(Aubervilliers).**

Tout ramener au tandem Carné/Prévert, au traditionnel « réalisme poétique », c'est ignorer les scénarios et dialogues écrits pour des cinéastes aussi divers qu'Autant-Lara, Marc Allégret, Christian-Jaque, Grémillon, Pierre Billon, Renoir, Cayatte, Paul Grimault, René Sti, Jean Stelli ou son frère Pierre. Au total, Prévert a plus écrit pour ces cinéastes réunis que pour Carné. Si les films nés de collaborations occasionnelles sont souvent d'un intérêt inégal, parfois même franchement médiocres, Prévert réussit toujours à les sauver de l'anonymat. Et l'on compte au moins une œuvre de tout premier plan, **le Crime de Monsieur Lange** et deux réussites majeures, **l'Affaire est dans le sac** et **Lumière d'été.**

Ce raccourci un peu rapide a également oublié en chemin les aléas d'une carrière difficile et heurtée. On se méfie toujours un peu des cancres qui réussissent et Prévert aura souvent été *« ce déserteur parlementant avec des sentinelles qui ne comprenaient pas son langage »* dont parle Robert Desnos dans *Spectacle.* Du *Fils de Famille aux Caves du Vatican,* d'*Hécatombe* jamais commencé à la *Fleur de l'Age* jamais terminé, que de projets avortés ! Les tiroirs sont pleins de scénarios de Prévert abandonnés sans compter ceux qu'il refusa de signer parce qu'il ne s'y reconnaissait pas, l'**Affaire du Courrier de Lyon** d'Autant-Lara ou **la Marie du Port** de Carné, entre autres.

La guerre, puis l'occupation contribuèrent aussi à compliquer les choses : en plein cœur de la débâcle, le cinéma essaime et Prévert se réfugie dans le Midi où les possibilités de travail sont minimes. L'hostilité larvée de la critique et l'incompréhension des spectateurs feront le reste. **L'Affaire est dans le sac** sombra lamentablement. Au cinéma Colisée, **Drôle de drame** fut autant chahuté que l'avait été **l'Atalante** et que le sera **la Règle du jeu,** et c'est parce qu'il était trop ulcéré par la hargne de la presse à l'égard des **Portes de la nuit** que Prévert renonça à écrire pour le cinéma. *« Tu comprends,* disait-il à Carné, *j'en ai marre de bosser dix mois sur un scénario pour me faire engueuler en dix lignes par un c... de critique ».*

Comme on est loin de l'enthousiasme du début !

Enfant du siècle, Prévert a grandi en même temps que le cinéma. Découverte fulgurante. On manquait peut-être de pain, de temps à autres, chez les Prévert, mais il y avait toujours les trente centimes pour le billet d'entrée au Mille Colonnes, rue de la Gaîté. Si le meilleur de Jacques, c'est bien cette part de l'enfant qui, en lui, n'a jamais voulu mourir, il le doit à ce temps passé à s'user les fonds de culotte, avec son frère Pierre, sur la moleskine avachie des salles de quartier. Adolescents, puis adultes, les deux frères continuent d'engranger goulûment leurs émotions, découvrant dans une même ferveur émerveillée, pêle-mêle, Feuillade, Mack Sennett, Chaplin, et plus tard, Murnau, Sternberg et Bunuel. Tous les joyaux du cinéma muet y passent, des **Mystères de Paris** à **Fantomas,** de **Nosferatu** au **Chien andalou.** Le cinéma hollywoodien, surtout, les marquera à tout jamais.

Influence des slapsticks et du burlesque à la Mack Sennett chez Pierre, vocation profonde d'être, avant tout, un raconteur d'histoire et amour total, indéflectible des comédiens, chez Jacques. Prévert a le romanesque chevillé au cœur — son langage cinématographique n'est pas d'essence surréaliste — et il n'écrira jamais si bien que pour les acteurs qu'il admirait.

Gabin lui doit ses plus belles colères ; les apparitions flamboyantes de Jules Berry dans **le Jour se lève, les Visiteurs du soir** et **le Crime de Monsieur Lange** doivent beaucoup à la parfaite utilisation d'une diction inimitable ; et, se plaisait naguère à répéter Arletty, *« elles auront beau faire, toutes les autres, jamais elles ne pourront m'empêcher d'avoir été la Dominique des* **Visiteurs** *et la Garance des* **Enfants...** *».*

Prévert aura aimé le cinéma d'un amour sans limite. Jusqu'au titre de ses livres qui en témoigne : *Histoires, Spectacle,* et, voilà bien celui qui éclaire le mieux l'instant où il intervient, *Paroles.*

L'Affaire est dans le sac, sa première contribution officielle au cinéma, si l'on excepte quelques petites bandes publicitaires pour la Loterie Nationale ou les Galeries Barbès, date de 1932. Le cinéma ânonne encore. Plus qu'une évolution, le parlant est une révolution. Le cinéma s'était forgé, dans le muet, une esthétique. Il lui faut maintenant s'inventer une dramaturgie. Epoque des incertitudes et des tâtonnements que vient encore accentuer les effets d'une crise économique de jour en jour plus pesante et la montée du chômage. A mi-chemin entre passé et avenir, entre le retour en arrière et le bond en avant, le cinéma hésite. La production régresse et, comme il est d'usage dans les périodes troublées, comédies évanescentes et feuilletons insipides prolifèrent. Entre 1930 et 1934, du tout-venant d'une production d'une rare médiocrité n'émergent guère que quelques individualités isolées, à contre-courant. La plupart des grandes gloires du cinéma des années vingt ont sombré. Pagnol prône les vertus du théâtre filmé, Abel Gance et Jean Epstein essaient, désespérément, d'adapter au parlant la grande veine du muet.

Seuls Vigo, le visionnaire, et René Clair, le théoricien, affirment qu'il faut tout réinventer. Et d'un coup, le cinéma découvre l'importance du sujet. Un nouveau métier naît : scénariste-dialoguiste. L'inspiration visuelle ne suffit plus et les cinéastes, décontenancés, se cherchent des alliés. Si la postérité a retenu le tandem Carné/Prévert, rien de plus normal. Le cinéma des années 30 ne connaît que ces associations, Jeanson/Duvivier, Spaak/Feyder, Very/Christian-Jaque, bientôt Aurenche et Bost/Autant-Lara. Duos où chacun trouve en l'autre un indispensable facteur d'équilibre et de stabilité. Et, déjà, on mesure l'importance de Prévert. Parmi la génération de scénaristes-dialoguistes qui naît, c'est à coup sûr le plus inspiré. Jean Vigo meurt en 1934 et René Clair s'exile. Prévert demeure le seul à défricher cette voie, royale, entre poésie et cinéma, à rapprocher deux mondes que tout, jusque-là, opposait. Si tout Jeanson est dans l'*« atmosphère... atmosphère »* d'**Hôtel du Nord,** c'est-à-dire dans la formule à l'emporte-pièce boulevardière, l'apport de Prévert ne pourra jamais se limiter au *« bizarre »* de **Drôle de drame** ou au *« t'as des beaux yeux, tu sais »* de **Quai des brumes.**

Le vrai Prévert est ailleurs. Dans l'exploration d'un univers personnel qui ne doit rien aux modes et aux habitudes et qui trouve dans le pluralisme le germe indispensable à son inspiration.

Le surréalisme, Prévert le découvre au sortir de l'adolescence. Nouvelle fulgurance. On peut donc refuser la totalité du monde qui vous entoure, prôner l'amour fou, décréter la haine sainte, déverrouiller les « cadenas d'idées » qui emprisonnent la pensée, dénoncer les sacro-saintes habitudes et les conformismes en tout genre. Dans leur petite maison à un étage de la rue du Château, à Montparnasse, les frères Prévert, le peintre Yves Tanguy et Marcel Duhamel écoutent Breton, Desnos, Eluard, Aragon, Philippe Soupault parler de la toute-puissance du rêve et du jeu désintéressé de la pensée. Jacques retient la leçon.. Même s'il signe, dès 1930, un méchant pamphlet stigmatisant l'autoritarisme forcené de Breton — il l'appelle désormais *« l'illustre palotin du monde occidental »* — qui l'éloigne du mouvement, l'essentiel demeure. Que ce soit avec Renoir, Carné, Grémillon ou son frère Pierre, Prévert reste avant tout le poète cinématographique de la révolte. C'est-à-dire de la liberté que symbolise la présence insistante, tant dans sa prose que dans ses scénarios, de l'oiseau, figure de proue de son bestiaire.

« exemple les plumes les ailes le vol des oiseaux
exemple le nid les voyages et les chants des oiseaux... ».

Révolte et liberté vont s'exprimer, au départ, dans les expériences du Groupe Octobre. Dans un Paris en pleine ébullition sociale où l'espérance et l'enthousiasme vont bientôt exploser dans la kermesse débridée du Front Populaire, Prévert découvre les délices conjoints de la contestation systématique d'un

l'Avant-Scène

vient de paraître
le 9ème tome

ANTHOLOGIE DU CINÉMA

La plus importante encyclopédie internationale du cinéma

Quatre-vingt-dix réalisateurs et acteurs • 4900 pages • 2600 photos

Ouvrage indispensable dans toute bibliothèque

Documentation complète sur demande

Chaque tome : France 58 F. (Étr. 58 F. + 2,50 F. port)

■ « L'Avant-Scène » a édité 1000 pièces et 200 films.
■ Textes intégraux et photos. Le numéro 10 F. (Étr. 12 F.)
■ 15000 abonnés dans 75 pays.
27, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6° - C.C.P. Paris 7353.00. V

« *monde raisonnant de raisonnabilité* » et de la camaraderie. Jour après jour, il écrit pour les amis, Raymond Bussières, Yves Allegret, Brunius, Jean-Paul Dreyfus (alias Le Chanois), Marcel Duhamel, Suzanne Montel, Margot Capelier, des textes collant à l'actualité, qui sont répétés l'après-midi et joués le soir. « *Ni programme, ni nom d'auteur, c'était l'anonymat le plus complet...* ». Ce Théâtre Ouvrier, à mi-chemin entre Brecht et Maïakovski, se sait, se veut révolutionnaire et Prévert, qui en est bien vite le chef de file, fustige avec une rare férocité Croix de Feu, militaristes, bourgeois, flics, curés. Et il découvre cette nécessité profonde, qui ne le quittera jamais, de l'amitié et du travail en équipe. Tandem Carné/Prévert puisque tandem il y a, mais comment oublier Trauner, le décorateur, Maurice Jaubert puis Joseph Kosma, les musiciens ? Au Groupe Octobre, l'imagination et la chaleur humaine, l'une guidant l'autre, avaient déjà pris le pouvoir et la bande à Prévert donne libre cours à sa soif d'ailleurs et d'autre chose.

Avec assez de verve corrosive pour impressionner un apprenti cinéaste, assistant de Feyder, par une seule phrase : « *Soldats tombés à Fontenoy, vous n'êtes pas tombés dans l'oreille d'un sourd !* ». Carné était dans la salle. On sait ce qu'il advint de la rencontre.

Et remonte à la surface l'interrogation rituelle. De Carné et de Prévert qui mena l'autre ? Sotte querelle. « *Lorsqu'on prend un ascenseur Roux-Combalusier,* note Bernard Landry (1), *cherche-t-on à savoir si c'est Roux qui est responsable de la montée et Combalusier de la descente ?* ». Entre le cinéaste à l'esthétisme glacé et le scénariste viscéralement anarchiste ce fut, sans nul doute, l'attirance des polarités contraires. Carné reste le meilleur illustrateur de l'univers prévertien. Hélas ! pourrait-on dire, si l'on pense à ce pur chef-d'œuvre, premier exemple d'un cinéma essentiellement politique sachant dépasser les simples constats romantiques pour indiquer les routes à suivre, que demeure, quarante ans après, **le Crime de Monsieur Lange.** Cette unique collaboration entre le plus grand cinéaste de son époque et son meilleur scénariste laisse à rêver ce qu'aurait pu engendrer un compagnonnage plus long. Mais Renoir et Prévert, ces deux doux dingues rêveurs, avaient en commun trop de traits de caractère, le goût de la paresse, le sens inné de l'improvisation (« *Qui n'a jamais entendu Jacques déconner sur des choses essentielles !...* », disait Bussières), et leur vision du monde était trop proche pour qu'ils n'en soient pas mutuellement effrayés. « *C'est admirable, mais je n'ai plus rien à faire* » aurait déclaré Renoir à la lecture du scénario original de **la Partie de campagne** où devaient s'insérer les séquences du moyen métrage que l'on connaît (cité par Guy Jacob cf. 2).

Prévert a préféré suivre Carné dans sa pente nihiliste et totalement désespérée. Scénariste docile, acceptant facilement de remanier ses scénarios en fonction de la volonté des metteurs en scène — il n'était intransigeant que pour les dialogues où, il faut lui rendre cette justice, Carné lui laissait carte blanche —, cela ne lui posa guère de problèmes. Et pourtant, il n'est pas certain que c'était là sa véritable direction ; le décalage évident entre l'inspiration des films réalisés par Carné et le reste de l'œuvre, tant cinématographique que poétique, l'indique clairement. Et c'est là où la lecture de l'ensemble de son œuvre, y compris des bandes réputées mineures, s'impose. Chez Prévert, il y a des amours heureuses : pour Estelle et Charles du **Crime,** Michèle et Julien de **Lumière d'Eté,** Paulette et Ludovic d'**Adieu Léonard,** Aube et Félicien du **Baron de Crac,** pour la bergère et le ramoneur, le malheur n'a pas le dernier mot. Si le Destin est l'une des figures majeures de l'univers prévertien, la fatalité est bien souvent impuissante à vaincre la toute-puissance de l'amour. Et Bernard Landry a pu, à juste titre, souligner qu'il manque surtout chez Carné une sorte d'incapacité, d'irréductibilité à la gaîté. Alors que l'humour est une ligne de force essentielle de la pensée de Prévert. Carné aurait-il pu signer ce plan de la fin du **Crime** où l'on voit Jules Berry, ensoutané pour échapper à la police, mourir en réclamant un prêtre ?

---

(1) *Marcel Carné, sa vie, ses films.* Ed. Jacques Vautrin.
(2) *Situation de Jacques Prévert.* Ed. Premier Plan.

« Pour l'humour de Dieu
Ne plaisantez pas avec l'humour
L'humour c'est sérieux... »

Que reste-t-il, finalement, d'un itinéraire moins rectiligne que ce qu'on pourrait croire, d'un cheminement âpre et difficile ?

Au cinéma parlant, Prévert aura fait le plus beau des cadeaux, celui du langage. Extraordinaire présence, merveilleuse densité de dialogues faits *« des mille perles du langage humain »* qui découvre la beauté des mots de tous les jours, amour, toujours, arbre, oiseau, bonheur, salauds. Venu tard à l'écriture, Prévert, flâneur-né dans sa jeunesse, a longtemps écouté la rumeur de la rue. Beaucoup plus que par l'invention des intrigues, où il faisait facilement confiance à d'autres, ou même que par la psychologie des personnages, Prévert s'impose par cette éloquence instinctive où l'on retrouve le génie linguistique du peuple, tellement plus actif que la science des grammairiens, *« ce don d'invention verbale qui est à l'œuvre dans le langage populaire, dans la cocasserie des mots, dans sa verve, sa désinvolture, sa force de rajeunissement et de création, son don du bon et du gros mot, le comique de ses saillies, l'imprévu de ses trouvailles, l'irréfutable pouvoir de conviction de ses répliques... »* (Gaëtan Picon).

Et puis, il y a sa résistance constante, définitive à l'ordre établi.

« Embauché malgré moi dans l'usine à idées j'ai refusé de pointer... »

Instinctive plus que raisonnée, viscérale plus que logique, la pensée de Prévert, marquée à jamais par le surréalisme et le Théâtre Ouvrier, sera toujours affective. De là son manichéisme si souvent reproché. D'un côté les bons et de l'autre les méchants. Dieu n'existe pas et Prévert, lui, reconnaît les siens. Il est dans le camp des pauvres, des opprimés, des exploités, des paumés. Mais où l'on sait aimer. En face, les riches, les bourgeois, les profiteurs, les oisifs. Tous incapables d'amour. Vision un tantinet simpliste, certes, dans son refus des nuances, mais traduisant bien l'inconscient collectif d'une société en plein désarroi qui se cherche désespérément des balises. Le Front Populaire, la Guerre, l'Occupation : voilà sur quelle toile de fond Prévert peint, voilà sur quelle matière il inscrit le meilleur de sa poésie douce-amère, fraternelle, chaleureuse, tour-à-tour tendre et désespérée.

Rien de parfait dans cette œuvre où le meilleur côtoie le pire, où une trop grande facilité d'écriture appelle les redites, les clichés, les images plaquées.

Allons plus loin : aucune des œuvres de la maturité n'est exempte de scories, et s'il n'est pas toujours le seul responsable, il y est souvent pour beaucoup. Même **les Enfants du Paradis,** où pourtant l'association avec Carné est portée à son niveau le plus haut, se fige sur la fin.

Il n'importe. Prévert a été l'artisan inspiré d'une expression dramatique nouvelle. Sa vocation profonde n'était pas d'engendrer des chefs-d'œuvre défiant le temps mais de permettre la découverte d'un style spécifiquement national susceptible d'exprimer, dans toutes ses nuances, les angoisses, les doutes, les espérances d'une société à un moment donné de son histoire.

La voilà bien, suivie de la trace, la présence du surréalisme. L'écriture de Prévert fut, à son insu, automatique. Rien de moins réaliste que cet univers où la poésie transfigure le quotidien qui la nourrit. Révélateur privilégié d'une époque en pleine effervescence et d'un moyen d'expression en quête de son devenir — c'est parcequ'il traduit le mieux cette double recherche que **les Enfants du Paradis,** vertigineuse plongée en plein cœur de la comédie humaine et de l'aventure artistique, reste l'élément de plus considérable de l'ensemble —, ce cinéma est toujours aussi actuel.

Alors, Prévert, figure de musée, pétrifié par le temps à l'image du Gilles des **Visiteurs du soir** ? Peut être. Mais son cœur bat, lui aussi, toujours aussi fort, dans le présent et la mémoire.

Frantz Gévaudan

QUELQUES PAROLES SUR CERTAINS SPECTACLES...

L'AFFAIRE EST DANS LE SAC (1932)

Scénario et dialogues, d'après un scénario original hongrois

« Parce que son scénario recherche l'effet comique immédiat, que chaque « gag » explose comme une bombe au lieu d'être amené par une suite fastidieuse et longue d'opérations préalables, parce que, aussi, tous les acteurs jouent comme des enfants, des somnambules ou des sauvages, jouent pour s'amuser, pour être heureux, Prévert a réussi un film dont il faut proclamer bien haut la saveur, l'excellence. C'est frais comme du jazz, direct comme une scène de la rue ; à travers ce film nous entendons vraiment le rire de son auteur, le rire des interprètes ».

Michel Gorel

« Cette comédie, fondée sur le « non-sense », abonde en gags poétiques. La réplique « je veux un béret, un vrai béret français » *est une allusion à la coiffure préférée par les fascistes français de 1930 ».*

Georges Sadoul
Dictionnaire des films

LE CRIME DE MONSIEUR LANGE (1935)

Scénario et dialogues

« Première et unique collaboration Prévert-Renoir qui se révélera extrêmement fructueuse. **Le Crime** *amorce un tournant dans l'œuvre de Renoir et annonce une période où les préoccupations sociales vont donner ne serait-ce qu'au premier degré, une certaine coloration à ce film jusqu'à* **La Règle du jeu** *(non compris* **La Partie de Campagne***) ».*

F. Truffaut - Bazin - Renoir
Ed. Champ libre.

« Il est regrettable que **Le Crime de Monsieur Lange** *soit l'œuvre, et le chef d'œuvre unique de l'association Renoir-Prévet, car il y a un accord profond dans le style de ces deux hommes : chez tous les deux une richesse d'invention exubérante, une imagination qui s'autorise toutes les audaces, un mépris total pour les canons du bon goût, et dans leurs meilleurs moments, un bonheur dans l'expression qui tient aussi à l'expression d'un bonheur contagieux ».*

Guy Jacob - op.cité

« L'apport de Jacques Prévert, selon le terme de Jean Renoir, primordial, non seulement semble-t-il par la collaboration qu'il y apporta, mais par l'esprit qu'il y insuffla et par les amis du Groupe Octobre qu'il amena à participer à l'entreprise : Joseph Kosma composa la chanson, tandis que Florelle, Sylvia Bataille, Maurice Baquet, Jacques Brunius s'inscrivirent dans la distribution ».

Pierre Leprohon - J. Renoir
Ed. Seghers

JENNY (1936)

Adaptation (avec J. Constant) et dialogues.

« On aura remarqué, en outre, la malignité des circonstances qui pèse sur les héros, thème constant de Prévert,

que nous allons retrouver, de même que celui-ci plus fort et plus significatif : l'amour, chiennerie, ou monnaie d'échange, ou vice pour les uns et pour les autres, pureté, sublimation, le paradis terrestre et le seul paradis : de leur confrontation naît le drame prévertien ».

Jean Queval - Marcel Carné
Ed. du Cerf

« **Jenny** *était un film plein de promesses qui tranchait sur la médiocrité de la production de l'époque ».*

Guy Jacob - Jacques Prévert
Premier Plan

« *... Carné, tout de suite en grande communion d'idées avec Prévert, donne à ce film commercial un ton qui annonçait les grandes œuvres à venir ».*

Robert Chazal, Marcel Carné
Ed. Seghers

DROLE DE DRAME (1937)

Adaptation et dialogues

« *Ce n'est sans doute pas le meilleur film de J. Prévert : il en est de plus ambitieux, de plus chargés de signification directe, et en premier lieu les* **Enfants du Paradis** ; *mais celui est peut-être le plus réussi comme le plus intégralement de lui, les mérites de Carné ressortissant, il me semble, à la symbiose.*

Jean Queval - op.cité

« *Cette recherche d'un burlesque français, amalgamant Mack Sennett,* l'Opéra de quat'sous *et certains enseignements du surréalisme, fut une tentative inégale et glacée. Carné n'était pas l'homme qu'il fallait pour amplifier, par l'humour et la fantaisie, la première réussite de Jacques Prévert,* **l'Affaire est dans le sac** ».

Georges Sadoul - le Cinéma français

« **Ce drôle de drame,** *nous avons été fort peu à l'aimer au moment de sa sortie, on pouvait lire dans* La Flèche: « A la

L'Affaire est dans le sac,
de Pierre Prévert.

vision d'un tel film, on a envie de s'écrier : Vive la Margoton du bataillon ».
Robert Chazal - op.cité

QUAI DES BRUMES (1938)

Adaptation et dialogues

« Ajoutons qu'une étude reste à écrire sur l'extraordinaire spiritualité sous-jacente de l'univers prévertien, telle qu'elle apparaît ici, et sur l'espèce de Jansénisme de cet incroyant — cela soit dit au risque de le faire sourire, et sans nulle intention de la convertir à aucune religion. Car, si l'usage du mot Jansénisme est fantaisiste ici, ou coupable, en rigueur de langage, c'est à lui pourtant qu'il faut faire appel pour peindre au mieux le comportement ou le destin de ces hors-la-loi ».
Jean Queval - op.cité

*« **Quai des brumes** en dépit de ses qualités, n'a pas entièrement résisté au vieillissement. Ce réalisme d'atmosphère, auquel Carné et Prévert avaient donné un style efficace et précis, révèle aujourd'hui son manque d'authenticité profonde. Il se détache de nous comme un poncif de l'avant-guerre, inséparable du reste de la forte personnalité de Gabin : celui du mauvais garçon, violent et sympathique, poursuivi, dans la brume des ports, l'eau glauque des rues pluvieuses, les chambres d'hôte miteuses, par un destin intérieur qui le voue à la fatalité du meurtre ».*
André Bazin - Le Cinéma de l'occupation et de la résistance

*« Prévert et Carné, à l'époque de leur formation, avaient passionnément admiré Murnau et Sternberg. Pendant un temps le gangster (avec **Les Nuits de Chicago** par exemple) leur était apparu comme le véritable héros des temps modernes, avec sa mitraillette défiant le monde et les injustices sociales. Après 1930, ce surhomme se trouve posséder plus d'un trait avec le S.S. hitlérien : l'homme du milieu ne fut plus dans **Quai des brumes** représenté comme un héros, mais comme un lâche ».*
Georges Sadoul - op.cité

*« ... Comment s'étonner, après cela, qu'un imbécile ait écrit, selon Daquin, que : « C'est la faute à **Quai des brumes** si nous avons perdu la guerre ».*
Robert Chazal - op.cité

LE JOUR SE LEVE (1939)

Adaptation et dialogues

« Berry par exemple, parle avec les mains, comme toujours, mais c'est dans son personnage de parler avec les mains, et l'on a l'impression que Prévert l'a visualisé constamment pendant qu'il écrivait pour lui ».
Jean Queval - op.cité

*« On sait que le capitaine Lhéritier, censeur militaire a interdit, il y a quelques semaines, **Le Crime de Monsieur Lange**, de Jean Renoir et **le Jour se lève** de Marcel Carné. La sureté de jugement avec laquelle le Capitaine Lhéritier a choisi sur les nombreux films qui lui ont été soumis deux des meilleures productions françaises depuis dix ans, réduit à néant les insinuations d'incompétence artistique que certains voudraient faire courir contre la censure, cette institution vénérable que Vichy lui-même n'avait pas osé détruire ».*
André Bazin - le Cinéma de l'occupation et de la résistance

« Jacques Prévert s'est lui aussi soumis à la règle générale. Les dialogues ne sont jamais gratuits ou surajoutés. Ils ne viennent qu'en complément de l'image. Même le personnage de Clara, qui pouvait lui donner libre cours à sa verve, ne se laisse jamais prendre au jeu des mots. Deux séquences du film reposent entièrement sur le dialogue : l'explication Valentin-François et la scène François-Françoise dans la serre — ce sont, l'un et l'autre, des dialogues dramatiques ».
Fiche Idhec - Georges Damas et Jacques Tournier

*« Le suicide du révolté traque se souvient évidemment des **Nuits de Chicago.** Mais par delà Sternberg, Carné et Prévert rejoignent tout le Kammerspiel Le héros est dans une pièce close, meublée d'accessoires symboliques. La broche, l'ours de peluche, les traces de balles sur la muraille — et aussi la sonnerie de ce réveil fatal qui, au dénouement, signifie au cadavre, avec un noir humour, que le jour se lève ».*
Georges Sadoul - Histoire du cinéma mondial

*« Le mur invisible, contre lequel se heurte l'ouvrier anarchiste du **Jour se***

Lève *est le même, sensiblement, que celui contre lequel viendra buter, dix ans plus tard,* **le Voleur de bicyclette,** *le premier se suicide en solitaire, alors que le dernier, pareil aux émigrants pourchassés des* **Raisins de la colère** *pose avec la dernière image son problème à la face du monde ».*

Georges Michel Boray - Cinéma

REMORQUES (1939-41)

Adaptation et dialogues

« **Remorques,** *tiré d'un honnête roman de Roger Vercel, vit son adaptation confiée successivement à Vercel lui-même, à Spaak, à Cayatte, à Prévert enfin. Quel est l'apport de ce dernier ? De lui sans aucun doute est l'étrange personnage du bosco ainsi que le très beau duo d'amour sur la plage entre Jean Gabin et Michèle Morgan ».*

Guy Jacob - op.cité

LES VISITEURS DU SOIR (1942)

Scénario et dialogue (avec Pierre Laroche)

« Plus peut-être que tous les autres films de Marcel Carné, celui-ci peut être défini essentiellement comme un film de metteur en scène. Réciproquement c'est peut être aussi le moins prévertien des films auxquels Prévert ait collaboré ».

Jean Queval - op.cité

« Nous avons pratiquement appris à lire l'écriture cinématographique dans le film américain. La méthode est bonne, mais elle n'est peut être pas exclusive. Marcel Carné et Jacques Prévert avaient eu l'ambition, avec **les Visiteurs du soir,** d'en mettre au point une autre qui prend, si l'on peut dire, l'ABC à l'envers ».

Roger Regent -Cinéma de France sous l'occupation

« Jacques Prévert et Pierre Laroche qui avaient signé le scénario et les dialogues n'avaient rien changé dans la construction cinématographique traditionnelle, mais ils avaient bouleversé de fond en comble la conception dramatique de « l'histoire » dans un film. La coupe restait la même, mais le tissu n'avait plus la moindre ressemblance dans sa contexture avec tous ceux que l'on utilisait jusqu'à ce jour.

Roger Regent - op.cité

« Pour la première fois dans l'œuvre de Carné et Prévert, le destin et le mal se trouvèrent incapables de vaincre l'amour et le bien ».

Georges Sadoul - op.cité

« ... Alain Cuny, trop lent dans une œuvre déjà lente et Marie Déa trop froide dans une histoire quelque peu glacée accentuent ce qui peut être considéré comme les faiblesses du film ».

Robert Chazal - op.cité

« Le film se veut allégorique : « la lutte de l'amour et la pureté contre le diable et ses émissaires transposent la résistance de la France au mal hitlérien » note Barthélémy Amengual. Mais les allusions qui peut-être touchaient le spectateur de 1942 nous échappent aujourd'hui. Il reste une œuvre lourde ennuyeuse, chargée de symboles simplistes ou laids, avec une profusion de postes plastiques et un étalage de carton pâtée ».

Guy Jacob - op. cité

LUMIERE D'ETE (1943)

Scénario et dialogues (avec Pierre Laroche)

« Dans **Lumière d'été,** *plus que dans aucun autre de ses films, se trouve marquée l'opposition chère à Prévert entre le monde des bons et celui des méchants, entre le monde des travailleurs et celui des oisifs : mais ici semblent triompher les bons, alors que chez Carné ils étaient presque toujours écrasés ».*

Guy Jacob - op.cité

« Jusqu'aux trois quarts le récit était d'une rigueur exemplaire. Les quatre personnages principaux qui s'affrontaient, dans le cœur desquels on devinait tous les troubles de la passion et toutes les angoisses du désespoir gardaient une longue envergure ; le cadre de l'aventure nous intéressait sans restriction. Puis le charme évoluait et prenait soudain un cours inattendu, les caractères s'égaraient, chaque person-

nage s'engageait dans une direction où les rencontres allaient devenir impossibles ; ils empruntaient tous, avec une sorte d'orgueil et de sublime détresse, les chemins de la solitude ».

Roger Régent - op.cité

« Grémillon opposa le bien et le mal : si celui-là (les ouvriers du barrage) resta trop sommaire, la peinture du chatelain corrompu vrai héros criminel venu de Sade fut aussi vigoureuse et vraie que celle de sa trouble maîtresse vieillissante et d'un peintre déchu, bavard, lamentable, qui dans le bal, vêtu en Hamlet, répète : « Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark ».
Georges Sadoul - Dictionnaire du film

ADIEU LEONARD (1943)

Scénario (avec Pierre Prévert) et dialogues.

« Quoi ! Du Prévert cette suite de gags manqués, cette fantaisie laborieuse, soulignées, attendue, à peine digne de M.Yves Mirande ? Qu'on ait pu s'extasier sur ce scénario prouve à quel point on a oublié les possibilités du cinéma : car enfin s'il y avait là-dedans une idée elle ne pouvait valoir que par le style de son éxécution, cette satire fantaisiste et légèrement loufoque ne pouvait vivre que dans un univers où le rythme et la poésie des images nous eussent imposé une vraisemblance supérieure de l'invraisemblance ; or jamais ici nous ne nous sentons libérés des contingences logiques, jamais nous n'acceptons délibérément le monde qui nous est proposé ».

André Bazin - op.cité.

« Avec cette histoire, Jacques Prévert avait peut-être écrit son plus joli scénario. Il était malheureusement inégal et sa dernière partie — comme dans **Lumière d'Eté** *— paraissait floue, relâchée. Les figures n'étaient plus dessinées, comme dans l'exposition et le corps de l'histoire ; elles ne semblaient plus être que des brouillons de personnages appelant des retouches, des corrections, qui n'étaient jamais venues ».*

Roger Regent. - op.cité.

LES ENFANTS DU PARADIS (1943-45)

Scénario et dialogues

« La ligne dramatique est longue sinueuse, avec des pointes, la construction est déroutante quand elle n'est pas absente. On chercherait en vain le sommet de l'intrigue, mais il est vrai qu'on pourrait découvrir plusieurs scènes qui, mises en valeur parmi une moins riche et foisonnante matière, suffiraient à critalliser à elles seules, une bonne histoire... Tout le récit est piqué d'invraisemblances. On peut encore chicaner sur les personnages qui sont tous en quelque mesure des porte-paroles de l'auteur : sans doute en est-il très souvent ainsi et presque inévitablement mais c'est un peu ostensible dans le cas de ce film. Tout se passe comme si Jacques Prévert avait jeté ses démons personnels dans la bataille, charge à eux de se débrouiller pour le mieux ou pour le pire ».

Jean Queval - op.cité

« Si le scénario de Prévert est taché de quelques imperfections, c'est dans la dernière partie qu'on les trouve. Lorsqu'ils cessent d'être en les mains du scénariste les instruments à illustration d'une époque et les figures multipliées de l'amour à triple face, lorsqu'ils doivent eux-mêmes dénouer leur propre destinée, alors les personnages et l'histoire paraissent ébranlés et le film, pendant quelques instants, titube ».

Roger Régent - op.cité

« La grandeur indiscutable de la mise en scène, la beauté des décors et des costumes, la précision de la direction d'acteurs, un des meilleurs dialogues de Prévert ne laissaient certainement pas entrevoir ce qui, dans l'œuvre de Marcel Carné allait suivre ».

Tristan Renaud - Marcel Carné - cinéastes I

« Toute la chimie de Prévert a consisté à nous montrer comment quatre hommes, quatre corps simples : un mime, un acteur, un homme du monde et un assassin pouvaient réagir devant l'amour. C'est le précipité qui en résulte qui nous intéresse ».

Jeander - Libération 10 mars 1945

« ... Cette sécheresse est très sensible dans le dialogue, net, incisif, sans bavure : le contraire, en somme du langage que l'on devait parler vers 1830 entre les Funambules et le Théâtre Lyrique ».

Georges Charensol - Nouvelles Littéraires 12.4.45

LES PORTES DE LA NUIT
(1946)
Scénario et dialogues

« Oh ! comme l'on voudrait, pour Jacques Prévert, pour notre meilleur scénariste et pour notre plus populaire poète, que Jacques Prévert n'eût pas écrit cette involontaire et inconvenante parodie de Jacques Prévert par Jacques Prévert ».

Jean Queral - op.cité

« Cette disharmonie entre l'esthétique de Prévert et celle de Carné s'accentue encore dans leur dernier film, **Les Portes de la Nuit,** *œuvre inégale mais pourtant beaucoup plus émouvante que* **les Enfants du Paradis,** *film raté, peut-être, mais échec qui vaut bien certaines réussites car nous retrouvons par moments toute l'émotion, toute la poésie du* **Quai des Brumes ».**

Guy Jacob - op.cité

« Le tort de Prévert, c'est d'être trop fidèle à lui-même alors que Carné s'obligeait à des audaces de mise en scène dont certaines allaient faire date ».

Robert Chazal - op.cité

Pierre Brasseur (à gauche) dans **Lumière d'été,** de Jean Grémillon.

FILMOGRAPHIE DE JACQUES PREVERT

d'après Gérard Guillot, *Les Prévert.*

A - Longs métrages.

1932. **L'Affaire est dans le sac**(Pierre Prévert)
1933. **Ciboulette** (Claude Autant-Lara)
1934. **L'Hôtel du libre échange** (Marc Allegret)
1934. **My Partener Mr. Davis** (Claude Autant-Lara)
1935. **Un oiseau rare** (Richard Pottier)
Jeunesse d'abord (Jean Stelli)
Le Crime de Monsieur Lange (Jean Renoir)
1936. **Jenny** (Marcel Carné)
Moutonnet (René Sti)
1937. **Drôle de drame** (Marcel Carné)
1938. **Le Quai des brumes** (Marcel Carné)
Ernest la Rebelle (Christian-Jaque)
1939. **Le jour se lève** (Marcel Carné)
1939-41. **Remorques** (Jean Grémillon)
1941. **Le Soleil a toujours raison** (Pierre Billon)
1942. **Les Visiteurs du soir** (Marcel Carné)
1943. **Lumière d'été** (Jean Grémillon)
Adieu Léonard (Pierre Prévert)
1943-44. **Les Enfants du Paradis** (Marcel Carné)
1944-45. **Sortilèges** (Christian-Jaque)
1946. **Les Portes de la nuit** (Marcel Carné)
Le Voyage-surprise (Pierre Prévert)
L'Arche de Noé (Henry Jacques)
1948. **Les Amants de Vérone** (André Cayatte)
1950. **Souvenirs perdus** (Christian-Jaque)
1953. **La Bergère et le ramoneur** (Paul Grimault. dessin animé)
1956. **Notre-Dame de Paris** (Jean Delannoy)
1961. **Les amours célèbres** (Michel Boisrond. un sketch)

B - Courts métrages.

1928-1959. **Paris la belle** (Pierre Prévert)
1932. **Ténériffe** (Yves Allegret)
1933. **Comme une carpe** (Claude Heyman)
1934. **La Pêche à la baleine** (Lou Bonin)
1945. **Aubervilliers** (Eli Lotar)
1947. **Le Petit soldat** (Paul Grimault. dessin animé)
1949. **Bim le petit âne** (Albert Lamorisse)
1950. **Les Feuilles mortes**
1957. **La Seine a rencontré Paris** (Joris Ivens)
1958. **Paris mange son pain** (Pierre Prévert)
La Faim du monde (P. Prévert)
1959. **Les primitifs du XIIIe** (Pierre Bilbeaud)
1963. **Le Petit Chapiteau** (Joris Ivens)

C - Films pour la télévision

1964. **Le Petit Claus et le grand Claus** (Pierre Prévert)
1965. **La Maison du passeur** (P. Prévert)
1966. **A la belle étoile** (P. Prévert)

D - Films non signés.

1931. **Baleydier** (Jean Mamy)
1934. **Si j'étais le patron (Richard Pottier)**
1937. **L'Affaire du courrier de Lyon** (Claude Autant-Lara alias Maurice Lehmann)
1938. **Les disparus de Saint-Agil** (Christian-Jaque)
1941. **Une Femme dans la nuit** (Edmont-T. Gréville)
1949. **La Marie du port** (Marcel Carné)

E - Films inachevés ou scénarios non tournés

1930. **Baladat** (André Vigneau (1) dessin animé)
Le Fils de Famille (Eli Lotar)
Emile-Emile ou le Trèfle à quatre feuilles (Pierre Batcheff)
Attention au fakir.
1933. **Médor**
1936. **Une partie de campagne** (Jean Renoir. Scénario devant compléter le moyen métrage, non tourné) ; **Bonne nuit Capitaine**
1937. **Le Grand matinal ; Le Métro fantôme ; Le Roi du camping ; Train d'Enfer**
1938. **La Rue des vertus**
1939. **Feux follets ; Le Baron de Crac** (Jean Renoir)
1942. **Comme la plume au vent** (Marc Allegret)
La lanterne magique (Marcel Carné)
1943. **Sylvie et le fantôme** (Jean Grémillon)
1947. **Hécatombe** (Pierre Prévert)
La Fleur de l'Age (Marcel Carné)
1949. **Les Caves du Vatican** (Yves Allégret)
1954. **Au Diable vert** (Noël Howard)

---

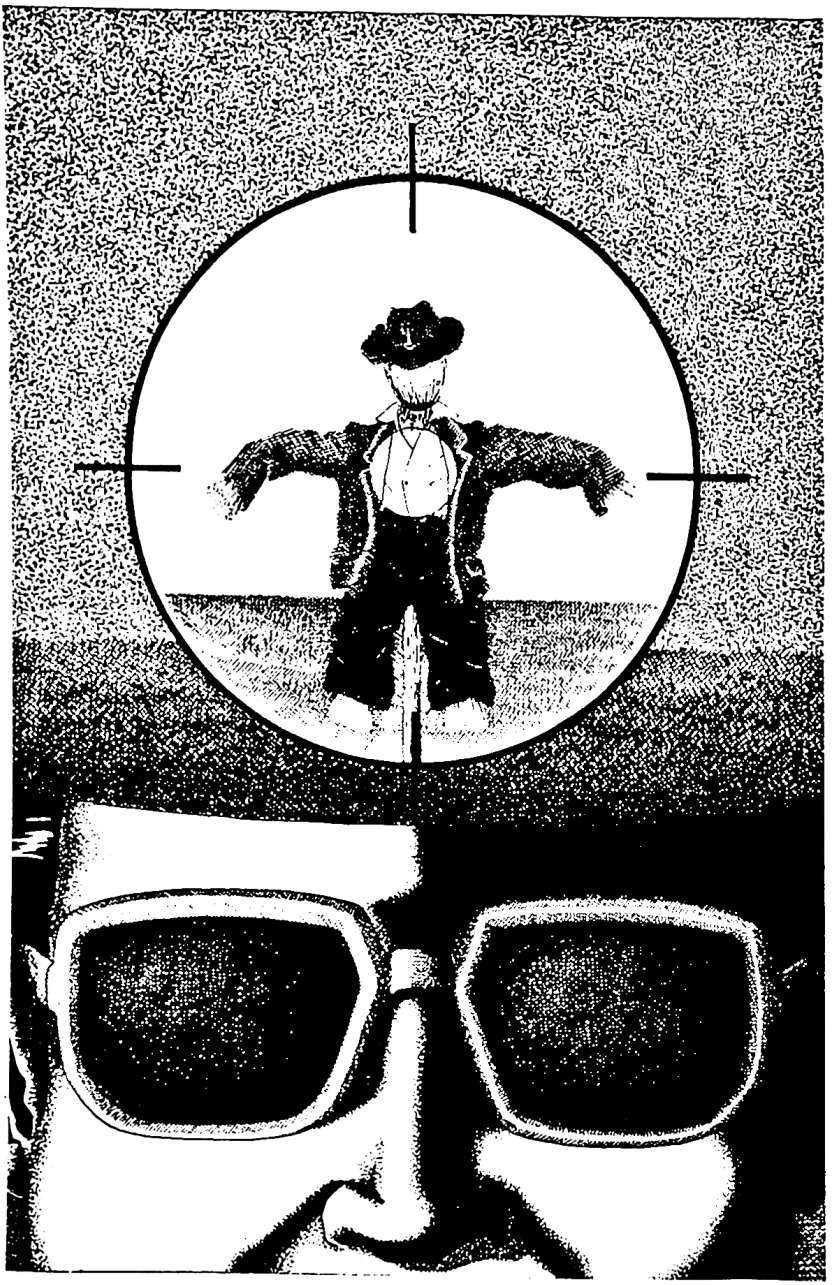
(1) Entre parenthèses, éventuellement, le nom du metteur en scène qui devait réaliser le film.

Jean Gabin et Michel Simon dans **Quai des brumes** de Marcel Carné.

Des milliers de cinéphiles
se sont déjà procuré
TRENTE ANS
DE CINEMA BRITANNIQUE

●

Pourquoi n'en feriez-vous pas autant ?



REFLEXIONS SUR

la notion de "cinéma critique"

PAR JACQUES GRANT

La caractéristique fondamentale du mouvement au cinéma, est la *détermination*, la *résolution*.

A tel point que dès qu'un travelling tranquille s'arrête brusquement ou change de direction, qu'une voiture sautille sur les malformations de la route, qu'un bruit intempestif trouble une atmosphère, qu'un personnage trébuche dans la rue, rate une marche, renverse un verre, serre maladroitement une main, bouge gauchement le bras, hésite sur une idée ou se trompe de mot, c'est-à-dire dès qu'un mouvement au cinéma ressemble aux mouvements qui sont le signe de la vue, c'est-à-dire dès qu'un mouvement (visuel, sonore ou idéologique) n'est pas déterminé, ça n'a de raison d'être que par rapport à cette *norme* cinématographique selon laquelle tous les mouvements le sont ; c'est forcément voulu par la fiction et ceux, réalisateur et comédien, qui ont décision de la représenter ; ça a une intention (généralement suspense ou comique, mais pas forcément) en direction du spectateur ; c'est, proprement, *un acte manqué*.

Il apparaît donc qu'un des problèmes fondamentaux du cinéma se situe dans son rapport à la finalité, à la notion de but ; il apparaît que le mouvement a au cinéma une intention contraire à celles de la vie : dans la vie, l'hésitation est normale chez l'individu moyen, et c'est la détermination que l'interlocuteur remarque ; au cinéma, au contraire, la détermination est la structure normale du mouvement (les répétitions des comédiens ont pour but cela essentiellement : ne pas hésiter), et c'est l'hésitation qui est faite pour être remarquée. Dans la vie, c'est l'action qui est l'image habituelle de la détermination — l'action qui est le résultat d'hésitations, de réflexions, qui est le *but* à atteindre ; au cinéma, le but et le mouvement auraient donc au contraire tendance à ne faire qu'un : on n'y voit que des choses en marche, mais c'est cette marche même qui leur confère une signification dans sa détermination.

Le cinéma n'est pas la vie. Le cinéma, comme tout *art*, n'a pas d'autre raison d'être qu'une *démarcation* par rapport à la réalité. On ne crée pas « la vie », mais des représentations de la vie. Perversion, débordement, métaphysique, peu importe pour l'instant les figures de cette démarcation (mais nous y reviendrons). Simplement et sûrement, le cinéma est fondamentalement *contestant* pour avoir une chance d'être intéressant — c'est même très précisément pourquoi le « nouveau naturel » est ennuyeux et bête à mourir : requérant du spectateur une simple reconnaissance de la vie, il lui demande simplement de dire : *« Ah oui, c'est bien ça »*, c'est-à-dire très vite : *« Ah oui, ça c'est bien » :* le spectateur n'a comme rôle que de ratifier en même temps historiquement et moralement : le film a bien raison de dire du bien de ci, de dire du mal de ça.

Le problème du cinéma tourne donc autour de la notion de *critique*. Quand dans la vie on critique des gens ou des institutions, c'est par rapport à un mouvement fini, à un but atteint : on est dans un lieu déterminé d'où l'on a possibilité (droit, devoir) de jugement. Mais au cinéma, où le mouvement est déjà lui-même déterminé ?

Ce que je propose donc de voir ici, c'est où se situe la contestation au cinéma. Nous verrons dans un premier temps en quoi réside *l'antithèse* entre la vie et le cinéma : nous appellerons ça : *« la vie contre le cinéma »*, et verrons comment le « cinéma critique » est en fait un cinéma « falot-critique ». Et dans un deuxième temps, à quelles articulations se fait *la synthèse* entre le cinéma et la vie — c'est-à-dire, non pas *« quand on aime la vie on va au cinéma »*, mais *« quand les films peuvent être aimés, ça soulève la vie »*, ou, mieux : *« le cinéma pour la vie »*.

Martha Wickers, Laureen Bacall et Humphrey Bogart dans **le Grand sommeil** de Howard Hawks.

« Les vrais films politiques, sans alibis, investis de Pouvoir ».

Rainer-Werner Fassbinder et Hanna Schygulla dans **Katzelmacher** de R.W. Fassbinder.

Première partie :

LA VIE CONTRE LE CINEMA : LE CINEMA « FALOT-CRITIQUE »

Le cas Boisset est exemplaire. Les gens de gauche qui n'aiment pas Boisset, cinéaste « politique » de gauche, lui reprochent d'être un mauvais cinéaste politique sous prétexte qu'il donne à ses films un côté « polar » trop accentué. C'est une erreur lourde de significations et de conséquences. Car, nous allons en quelque sorte développer cette idée tout au long de cette étude, ce qu'il faut rejeter chez Boisset, c'est précisément au contraire de faire de « mauvais » films policiers. Ses engagements politiques ne sont pas timides à cause de son « biaisage » narratif ; mais bien au contraire, ses engagements politiques sont inopérants à cause d'une médiocrité, voire d'une absence, d'écriture : il ne sait pas quoi faire du cinéma. **Le Grand sommeil** de Hawks (comme nombre de « films noirs » d'ailleurs, ce genre exemplairement sans alibis) est un *vrai* film politique, mais pas **l'Attentat** ni **le Shériff.** Boisset *traficote* dans la politique et dans le cinéma. Il ne peut donc que perdre sur les deux plans. Le vrai problème Boisset, ce n'est pas de « détourner la politique » — comme si c'était possible ! —, c'est d'être un cinéaste nul.

CINEMA CRITIQUE ET REFLET CONSERVATEUR

Le cinéma de Boisset est un cinéma critique s'il en est. Il n'est pas le seul. Pour s'en tenir à la France, **le Petit baigneur** montre des patrons tarés, **Nada** un pouvoir de droite salopard, **Dupont la joie** des poujadistes dégoûtants, **Etat de Siège** une police mauvaise, **Il pleut sur Santiago** des hommes de gauche honnêtes. Et pourtant, après avoir affirmé que le cinéma ne peut avoir d'intérêt que *contestant,* je rejette ces films comme minables, au profit de **la Poursuite impitoyable** qui représente positivement la police, de **Souvenirs d'en France** qui filme le patronat avec émotion, du **Guépard** qui raconte un seigneur admirable, de **la Comtesse de Hong-Kong** qui rend sympathique un diplomate milliardaire, phallocrate un peu véreux par une trame extrêmement subtile de comique, ou du **Pélican** qui montre un homme qui ne se donne pas les moyens de lutter contre l'aliénation qu'on lui fait.

Il faut donc définir ce que nous entendons par « cinéma critique ».

Prenons deux exemples choisis dans des films du même type que ceux de la première liste.

Le premier est fourni par **Avant le déluge** de Cayatte. L'écran est rempli par une inscription sculptée sur le fronton d'un immeuble qu'on n'a pas encore vu : *« Liberté-Egalité-Fraternité ».* Légère plongée sur une autre inscription juste au-dessous de la première : *« Maison d'arrêt ».*

Second exemple : **Cadavres exquis** de Rosi. Un homme a été assassiné sur une route ; la police a dessiné sur le goudron, à la craie, le contour du corps. On nous fait alors un plan rapproché, en plongée, sur les lourdes godasses d'un flic qui marchent sans ménagement sur le cadavre dessiné. Ce n'est pas fini : à ce moment un paysan plus ou moins témoin parle sur les lieux du drame et la caméra exécute un panoramique sur la ville qui, à l'arrière-plan, se met à symboliser, rappeler, indiquer, désigner, les raisons du crime en question et généralise la signification de celui-ci.

Dans les deux cas — que ce soit le mouvement étriqué de Cayatte ou celui qui déplace de l'air de Rosi —, on a affaire à un comportement de désignation. Je ne parle pas de l'aspect *« c'est pas moi c'est l'autre »,* dont l'infantilisme est plutôt touchant, mais ce qui

nous intéresse ici c'est l'aspect systématique de la démarche de ce cinéma : une image de Pouvoir y égale automatiquement et immédiatement un concept d'oppression : il n'y a aucune contradiction interne dans chaque figure représentée, mais seulement des oppositions entre éléments socialement conflictuels, et donc connus comme conflictuels en dehors même du travail que se propose le film. La différence *entre Cayatte et Rosi, entre* **la Vengeance de Lee** et **le Juge et l'assassin,** n'est que d'intelligence, pas de terrain : tous ces films ne sont que *reflet* de préoccupations brûlantes du temps, et non recherche de leur sens. Une sorte de déperdition de l'historicité et du plaisir de l'art : simple reflet, le « cinéma critique » est in-conscient et non jubilatoire. Il lui suffit de désigner les manifestations du pouvoir, au lieu de faire éclater, dégorger, avancer, les poids et fascinations de celui-ci comme le font si remarquablement des gens comme Fassbinder, Téchiné, Ford ou Sirk. Le cinéma alors ne sert qu'à voir ça de dehors : il ne s'investit pas de pouvoir. Nous pouvons déjà commencer à apercevoir que le « cinéma critique » est un objet à côté du réel ; nous pouvons dire, dans un premier temps, que le « cinéma critique » est le refus de l'engagement du cinéma *dans* son temps.

Le cas, exemplaire lui aussi, de **Vol au-dessus d'un nid de coucou,** va nous permettre d'aller plus au fond des choses. **Vol au-dessus d'un nid de coucou** a été très largement considéré comme une description remarquable et « globalisante » du Pouvoir. L'infirmière en particulier est l'image parfaite du fonctionnement du libéralisme, fait de carottes et de bâton, souriant tout en montrant les dents. Or ce film est construit, narrativement parlant, en une série de scènes qui ont chacune leur signification complète. **Vol au-dessus d'un nid de coucou** est un film sans progression (non progressif/non progressiste), fait d'un ensemble de tableaux parfaitement autistiques, contrairement aux tableaux de Blain ou de Fassbinder qui se réclament les uns les autres. Un film comme celui de Forman ne joue en fait que sur la répétition, sur la *consommation,* chaque moment étant fait pour en *rajouter* sur la compréhension du précédent. C'est ce que nous disions en début d'article : le « *c'est bien ça* » que fait dire un film pareil, ne peut que signifier « *ça c'est bien* », car la seule réalité que transmet un film est la sienne propre : un film où tout ne cesse de bien tourner rond, tourne *en rond,* transmet un réel d'où est évacué tout problème. **Vol au-dessus d'un nid de coucou** est peut-être un témoignage d'une valeur exceptionnelle sur notre temps : mais parce qu'il est l'image, le reflet, le porte-parole donc, du libéralisme consommateur, et non son analyse. C'est un film *conservateur,* et ce n'est un film conservateur que parce qu'il est anti-artistique : il ne se démarque jamais. Ainsi, non seulement il ne *dit* rien, mais il dévalue le plaisir auquel il ne reconnaît pas de signification ni de rôle puisqu'il ne le fait pas progresser. C'est un film *sans surprises :* incapable intrinsèquement de *surprendre* le Pouvoir (le reflet du Pouvoir qu'il est).

Je n'opposerai à cette œuvre entièrement lamentable des films comme **l'Ombre des anges** ou **Tous les autres s'appellent Ali** que pour rappeler comment dans un autre type de cinéma le Pouvoir n'est pas une donnée de type absolu, mais a une histoire : ici, le pouvoir est incarné, lieu de contradictions vécues et complètement insoutenables : des films comme ceux-ci ne sont pas des paraphrases de la vie, et empêchent qu'on tienne sur eux de simples discours de paraphrase.

Vol au-dessus d'un nid de coucou et les mille et un films qui lui ressemblent chaque année de par le monde, même s'ils n'ont pas l'abattage de Nicholson pour les faire croire émergents, ne font dire que ce qu'ils disent. Ce sont des espaces de sens clos.

C'est cela, le « cinéma critique » : celui qui désigne à tout moment ce qu'il y a à comprendre, qui donc ne renvoie à aucune *obscurité,* confondant la salle de cinéma, lieu noir de mystère, et la vie.

LA TELEVISION CONTRE LE CINEMA

Il nous faut alors maintenant essayer de voir *où* cette démarche du « cinéma critique » telle que nous venons de la définir, est non seulement dénuée d'intérêt, mais nulle et non avenue.

Nous allons pour cela comparer le cinéma avec ce qui est généralement considéré comme lui ressemblant le plus : la télévision.

La télévision en effet, devons-nous dire dans un premier temps, est en fait l'art le plus diamétralement opposé au cinéma. Le cinéma est un art qui a pour principe de faire sortir les gens de chez eux et de les isoler dans des lieux de spectacle noirs où chacun n'est confronté qu'avec le seul point de lumière et la seule forme de vie formulée : l'écran ; c'est-à-dire où chacun est seul avec soi-même, face à soi-même (la notion d'« écran-miroir » est à étudier sur le plan du rapport entre l'écran et le spectateur, non du rapport entre l'écran et le monde). La télévsion, au contraire, a pour principe de *retenir les gens* chez eux ; et, qu'ils soient rassemblés (une famille, des amis) ou isolés, elle les garde au milieu d'objets parfaitement visibles (l'image télévisée est meilleure s'il y a une petite lumière) et avec lesquels ils ne cessent d'entretenir des rapports ouverts (on se déplace, on boit, on fume, on commente, on est constamment « appelé » par les bruits familiers de l'appartement).

Plus ça va, plus la télévision fait partie du réflexe quotidien, et plus les gens vont au cinéma précisément *pour sortir.* C'est-à-dire que, de plus en plus, avec la télévision, le cinéma a pour fonction les raisons avec lesquelles il a été inventé.

La conséquence est de plus en plus patente : l'image et le mouvement conçus par la télévision n'ont rien à voir avec l'image et le mouvement conçus par le cinéma. La narration télévisée, dans les dramatiques, est beaucoup plus lâche qu'au cinéma : parce qu'elle investit un lieu (l'appartement, le bistrot) alors qu'au cinéma c'est au contraire le spectateur qui est appelé à investir l'écran. La télévision est faite pour pénétrer dans les spectateurs (propagande), alors que le cinéma est fait pour être pénétré par les spectateurs. La télévision *investit* la vie, le cinéma sert à *invertir* la vie.

Ainsi, dans la comparaison généralement établie entre cinéma et télévision, on est trompé par l'élément qui est en réalité le moins cinématographique : l'image. L'invention du cinéma en effet n'a jamais été l'invention de l'image — c'était depuis des siècles le rôle de la peinture et de la sculpture; qui, avant l'invention du cinéma, étaient figuratives, et, juste avant, le rôle de la photographie. L'invention du cinéma a été l'invention du mouvement dans la représentation photographique (1). L'invention du cinéma a été (voir plus haut) l'introduction de la notion de détermination dans la norme du mouvement. C'est bien pourquoi nous retrouvons l'idée que tout cinéma qui en reste à « l'image », au reflet, n'est, cf. **Vol au-dessus d'un nid de coucou**, qu'œuvre, au sens propre, conservatrice. On dit que le cinéma *retient* ses effets. C'est vrai, bien sûr ; mais la spécificité du cinéma est de faire bouger le mouvement avec résolution, PUIS de le retenir en en commençant un autre. La rétention au cinéma, par laquelle le cinéma fait désirer sont but de jouissance, n'a de possibilité d'être que par l'échappée constamment et résolument mise en demeure.

La télévision réintroduit dans le « spectacle » de masse la notion d'hésitation du mouvement propre à la vie (2). Dit autrement : la télévision est basée sur le pesage du pour et du contre, c'est-à-dire sur le discours critique (cf. notre article sur les « films-survie » dans notre numéro 198) : la télévision est un lieu de clarté, on *ne peut pas* y foncer dans le brouillard, le mouvement des dramatiques y est étiré, et le mouvement idéologique des informations y est tâtonnant. A la télévision, toute prise de position d'un homme politique est immédiatement critiquée par un autre. Marchais critique Giscard, Guéna critique Mitterrand, Chirac critique Giscard. Autrement dit, la télévision, lieu géographiquement inscrit dans la vie, est à l'image de la vie : la télévision réfute l'obscurité, le cinéma l'exige pour être

(1) On pourrait bien sûr dire des choses comparables du son — et c'est bien pourquoi, nous avons l'intention d'y revenir un jour, l'art le plus proche du cinéma est la chanson (qui, comme lui, raconte des histoires arrivant à des gens, essentiellement des histoires d'amour, culmine dans le mélodrame — Piaf, Damia, Brel —, joue sur le manque et la frustration, et tient sa dynamique de la détermination).

(2) Il est évident que la détermination du mouvement est aussi une caractéristique de cet art qui existe depuis le début des temps connus : le théâtre. Mais le théâtre n'a pas la même matière que le cinéma, ce qui fait qu'il a une « nature » différente et n'est donc pas pris en considération dans cette étude. Mais, bien sûr, le théâtre est beaucoup plus proche du cinéma que la télévision — nous avons d'ailleurs eu plus d'une fois l'occasion d'établir des rapports entre eux. *Cinéma* envisage de toute façon dans l'avenir une étude approfondie sur « cinéma et théâtre ».

Louis de Funès et Michel Galabru dans **Le Gendarme à New York** de Jean Girault.

« La différence n'est que d'intelligence, pas de terrain »

Jack Nicholson dans **Vol au-dessus d'un nid de coucou** de Milos Forman.

fort ; le but de la télévision informative est l'éducation (la propagande), le but de la télévision dramatique est l'ameublement (le conditionnement). Le but de la télévision est situé hors d'elle-même.

CINEMA-BUT ET CINEMA-MOYEN

Que le but de la télévision soit situé hors d'elle-même, donne à celle-ci un statut bien particulier. Marx, ce structuraliste méconnu, écrivait dans une note du *Capital* que « *tout art qui a son but en lui-même peut être dit infini dans sa tendance, parce qu'il cherche toujours à s'approcher de plus en plus de ce but, à la différence des arts dont le but tout extérieur est vite atteint* ». Incontestablement, la télévision n'est pas un art infini, mais un art tout ce qu'il y a de plus *défini :* son but est encore plus vite atteint que Marx ne pouvait l'imaginer. En quelques millièmes de secondes, il procure à la vie son reflet : le discours critique.

En fait, tout art, à l'exception peut-être de la télévision (mais c'est un autre problème, qu'il serait d'ailleurs intéressant et utile d'approfondir), en fait, donc, tout art, à l'exception de la télévision, peut soit avoir son but en lui-même, soit l'avoir en dehors. Le cinéma comme les autres. Le cinéma militant, par exemple, bien sûr, a son but en dehors de lui-même. Ce qui explique que, à de très rares exceptions près, *il n'aille pas loin.* Mais c'est surtout le cinéma commercial le plus répandu, peut-être parce que sa mauvaise conscience a pompé depuis une dizaine d'années à la représentation militante ce qu'elle a de plus détestable, qui est aujourd'hui dans ce cas : de plus en plus (est-ce à cause des passages si fréquents de films de cinéma à la télévision qui se font donc *familiariser, domestiquer,* par elle ? Est-ce simplement parce que la télévision a complètement envahi nos conceptions de la représentation ?), de plus en plus le cinéma a pour but, comme la télévision, l'ameublement : le « nouveau naturel » n'a pour raison d'être que de placer autour de nous des objets familiers. Si bien qu'on ne peut plus dire de façon schématique que le cinéma et la télévision sont les deux arts les plus opposés. Nous sommes maintenant en mesure de dire que en fait *tout art* provoque des comportements opposés chez ceux qui le pratiquent : Rousseau, qui n'est pourtant pas suspect de vouloir que l'art soit inutile, reprochait à une partie des artistes (voir *Discours sur les Sciences et les Arts)* de pratiquer un art « commencé » au lieu d'un art « perfectionné ». Ce qu'il faut dire alors, c'est que le cinéma se divise de plus en plus nettement en deux catégories : le cinéma qui invertit et le cinéma qui, comme la télévision, investit ; ou : le cinéma d'écriture et le cinéma « naturel » ; ou : le cinéma-spectacle et le cinéma « *télévisiaque* » ; le cinéma qui a son but en lui-même et celui qui se prétend moyen, c'est-à-dire le cinéma conscient et le cinéma reflet conservateur ; ou encore : le cinéma de structure et le « cinéma critique ». (3).

A ce point de l'argumentation, on doit pouvoir dire, si l'on veut bien admettre que la fascination, dans ces lieux noirs d'isolement que sont les salles de cinéma, est ce qui permet au spectateur de ne pas se confondre lui-même avec l'image immatérielle qui est celle du miroir, si l'on veut bien admettre que la fascination est ce qui nous permet de sortir de nous-mêmes, que la quantité de fascination correspond à la distance, à l'espace, qu'il y a entre moi et le spectacle, à la conscience que je peux avoir du spectacle, que la quantité de fascination est la mesure de la conscience que j'ai et de la responsabilité qu'a le réalisateur, on doit pouvoir dire que le « cinéma critique », définissable comme étant l'image exacte de ce qui réjouit le plus Roger Gicquel et Philippe Bouvard, à savoir Chirac critiquant Giscard et Roger Peyrefitte critiquant Jean

(3) Mon propos n'est pas de mettre en branle une machine de guerre contre la télévision. Ne serait-ce que parce qu'elle existe de plus en plus fermement, rejeter la télévision serait foncièrement rétrograde et imbécile : la télévision est LE média (teur) de cette moitié de siècle. Simplement, si la télévision doit trouver, ou a trouvé, ses émergences — ce qui est sans doute plus difficile pour elle que pour n'importe quel autre art ou mode d'expression, difficulté qui d'ailleurs rend le discours sur la télévision particulièrement important et de plus en plus essentiel —, c'est un autre propos que celui tenu ici. Ce dont il s'agit ici, c'est de voir comment les aspects mous de la télévision, à peu près exclusivement les seuls à fonctionner dans l'état actuel et libéral des choses, s'opposent aux principes de vitalité du cinéma. Il est vraisemblable qu'une réflexion sur les possibilités d'émergence du langage télévisé, aurait-elle aussi besoin de prendre en compte les mollesses du cinéma.

Edern-Hallier, c'est-à-dire les « spectacles » les moins spectaculaires, mais les plus complaisants possibles, que le « cinéma critique », donc, est la partie du cinéma qui est inconsciente et irresponsable. Le cinéma le plus politique sera celui qui a son but en lui-même, celui qui a possibilité, comme le dit Rousseau, de jouer la carte du perfectionnement, celui qui, comme le dit Marx, a possibilité de s'avancer indéfiniment vers ce but, a possibilité d'avancer. Le cinéma *moyen* pour atteindre autre chose ne peut être, comme son nom l'indique fort bien d'ailleurs (nous y revenons plus loin), qu'une demi-mesure. Le cinéma-moyen *se domestique*, le cinéma-but est indomptable.

COMPLICITE ET UNION

Rejeter le « cinéma critique » comme simplement réformateur, trouver que la critique de la bourgeoisie par Chabrol est bidon puisque la critique consiste à vouloir réformer ce qu'on aime bien, n'est ainsi pas une position suffisante. Certes le « cinéma critique » est réformateur et mesquin, mais le fait que son but est situé hors de lui ne signifie pas forcément ça : certains films militants sont réellement *éclatants* (Godard, Arnold Antonin) et certains films naturalistes réellement distrayants (Renoir, Truffaut même, etc). L'imposture du « cinéma critique » va plus loin que le réformisme : il signifie la *complicité*. Critiquer, dans la vie, est censé faire avancer ce à quoi on se heurte directement ; critiquer, dans la représentation, ça ne peut être que réclamer de la complicité — l'ameublement, le chez-soi, la domestication —, c'est-à-dire de l'immobilité. Le cinéma non fascinant est immobiliste. Il n'*attire* pas, ne fait pas bouger, manque de dimension, de lumière : il est falot, comme tous les mecs au foyer qui *aménagent* et *rassemblent* leur petit monde autour de leur petit phallus. Le cinéma non fascinant est « falot-critique ».

La notion de rassemblement et de complicité est sans doute la notion-force à admettre avant de passer à ce qui, dans notre prochain numéro, sera la seconde partie de cette étude, où nous tenterons de voir le rapport entre le cinéma et ce que nous en faisons tous (journalistes ou non), à savoir le discours sur le cinéma, menacé, et rendu impuissant à l'heure actuelle, aussi bien par l'unanimisme humaniste que par l'hystérie politique héritée du discours gauchiste occidental qui n'est capable de s'opérer que, justement, sur le mode critique.

J'ai dit il y a quelques mois, à propos d'**Une femme à sa fenêtre,** comment un cinéaste comme Granier-Deferre n'est préoccupé que de blancheur politique : il n'y a plus chez lui qu'une histoire politique un peu épicée d'amour, dont le but est, tout comme quelqu'un comme Sautet, de réaliser quelque chose comme une grande union d'accord et d'approbation, une communauté d'idées et de réception, autour de lui ; ce sont des films où sont gommées tout autres choses que des situations aux sens indiscutables ; la mise en scène s'efface au profit du scénario, le signifiant au profit du signifié, l'écriture au profit de l'écrit, et ce cinéma, tendant au journaliste de cinéma le piège le plus dangereux qui soit, à savoir ne plus parler que du sujet *(« c'est intéressant » « ce n'est pas intéressant »)*, ce cinéma perd même très vite toute qualité de signifié.

Or un film doit prendre en compte les modes d'expression et de réel du cinéma, c'est-à-dire, puisque le cinéma, comme tout art, est une démarcation par rapport à la vie, que un film doit PAR PRINCIPE choisir son mode de démarcation, c'est-à-dire, pour parler autrement, son intervention sur les codes. (4). Si le cinéma blanc des Granier-Deferre et Rosi n'est pas du spectacle,

(4) Cela peut même aller très loin : si un film comme **Guerres civiles en France** est intéressant, ce n'est pas à cause de, ou malgré un sujet directement politique ; c'est parce qu'il intervient constamment et ouvertement sur les codes de représentation du cinéma, c'est-à-dire sur le réel du cinéma. Ce faisant, ce type de films, comme les films dits (avec raison) « différents » qu'on peut voir dans des lieux comme le Festival de Toulon, sont des films-critiques — mais qui, comme les hommes d'action dans la vie, critiquent directement leur réel (et non l'alibi de leur réel comme font ceux qui « *critiquent la société* », les films falots-critiques). Ce genre de films n'est pas facilement convaincant, mais il fait un travail *juste*. Il faut ajouter à cela que quelqu'un comme Marguerite Duras n'entre pas vraiment dans cette catégorie « différente » : plus que les codes du cinéma, sur lesquels bien sûr de toute façon elle ne cesse d'intervenir, c'est surtout sur la *sensibilité*, sur l'affectivité cinématographique, qu'elle travaille ; c'est-à-dire que ce qui donne à son cinéma sa qualité spécifique, c'est qu'il *saisit* (comme le feu saisit la nourriture cuisinée) les codes du cinéma.

c'est parce qu'il est construit sur l'idée de *l'Immaculée conception.* Alors que faire du spectacle, c'est colorer, noircir, *tacher* de la pellicule. C'est pourquoi les cinéastes profondément politiques mais réputés extrêmement « austères »comme Blain, Duras, Jacquot ou Bresson, font partie fondamentalement du même monde artistique que les grands artificiers comme Cecil B. de Mille et Hitchcock, et surtout pas de celui des cinéastes « critiques », même s'ils se fendent d'un peu d'austérité, comme Doillon, Drach, Costa-Gavras ou Rosi. C'est que ce n'est pas les degrés d'austérité qui divisent les appartenances au monde de la représentation, mais, ce qui n'a rien à voir avec l'austérité : *la rigueur* (5).

Prendre le fascisme, la corruption policière ou immobilière, comme sujet d'étude, comme centre de réflexion, n'est pas être rigoureux. C'est bien au contraire se donner toutes les chances de remplacer la démarcation, c'est-à-dire l'écriture, par des idées pures. Ça a en fait pour fonction de *mettre tout le monde de son côté :* les idées pures, ça ne dérange personne puisque ça consiste à ne pas poser le problème du lieu d'où l'on parle — c'est-à-dire du regard, du point de vue, du signifiant.

DESIRER, MONTER, AVANCER

Mettre tout le monde de son côté est à la fois une sottise et une erreur de type moral : en effet, c'est à la fois nier les contradictions internes à toute idée, à tout objet, *à tout sujet,* et c'est se situer au niveau le plus *moyen,* le plus raboté, possible. *Falot*-critique. Ce qu'on pourrait aussi appeler, pour utiliser un langage informatique, le cinéma *« programmé commun » :* se méfier des *vraies* émergences, des *vraies* contestations, bref, des vraies *critiques.*

Or l'autre cinéma, le cinéma qui ne serre pas toutes les pognes à tout le pays — ou la moitié des pognes plus une, ce qui revient au même — l'autre cinéma, le cinéma-spectacle, s'il joue sur la fascination et l'excitation, se donne des chances de produire du désir, de l'avancée, de la montée. C'est qu'il est un cinéma *bien bandé.* Le « cinéma falot-critique » est une perte de pouvoir pure et simple (tous en communion) ; le cinéma-spectacle est une mise en éveil des contradictions de la notion de pouvoir : CELUI DU SPECTATEUR, DONT LE DESIR EST STIMULE, SUR LE SPECTACLE ET SES SIGNIFICATIONS.

On sait qu'au cinéma une idée (par exemple politique) est d'autant plus forte qu'elle est exprimée par un personnage qui a une forte charge émotionnelle de par la fiction. Ce n'est pas parce que, comme doit le croire Boisset, on doit trouver le moyen de « faire passer » un message en le rendant plus facile ; c'est parce que le cinéma, lieu d'isolement pour les spectateurs, est un espace où l'on raconte la vie des gens : la démarcation, elle est donc à chercher du côté de l'attention qu'un film est capable de porter aux individus qu'il met en scène. Quand les idées politiques qu'exprime un personnage de cinéma sont fortes, ce n'est donc pas qu'on a réussi à « faire passer » ces idées ; c'est simplement un signe : le signe que le personnage a été rendu *vrai,* vivant fictionnellement : tout ce qui le touche est important : le cinéma n'est pas la vie, disions-nous et répétons-nous : c'est que dans cette vie les gens ne sont plus vus : le cinéma c'est, par rapport aux gens, une équivalence de la vie, non la vie : ça peut être *mieux* que la vie. Mais j'anticipe sur la deuxième partie de ces réflexions.

Tacher la pellicule, se salir, courir des risques. La dégradation d'une partie du cinéma par la télévision dont nous parlions tout à l'heure permet ça de plus en plus au « bon cinéma », en l'obligeant à avoir de plus en plus de rigueur. Ce que je viens d'appeler bêtement par opposition au « cinéma critique » le « bon cinéma », c'est-à-dire le cinéma qui excite, est peut-être ainsi en train de courir une chance inespérée : devenir de moins en moins, justement, un « bon objet », comme dit Metz, et de plus en plus un objet *contestable.* Ce qui fait le grand intérêt, quoi qu'on en pense et sente par ailleurs, d'une œuvre capable de déchaîner les passions comme le

(5) La division entre gens de cinéma est une chose extrêmement importante et qu'il ne faut pas plus avoir peur que les intéressés eux-mêmes, qui y tiennent violemment, s'ils sont un minimum conscients, de mettre en avant : que Untel et Untel ne soient pas du même monde est fondamental. Mais il ne faut pas se tromper : la différence n'est pas entre cinéma pauvre et cinéma riche, ni même entre cinéma réussi et cinéma raté. La lutte des classes a pour correspondant au cinéma la lutte des systèmes de représentation.

dernier film de Vecchiali « sur » la peine de mort, **la Machine.** Messieurs Séguy et Maire ont pour habitude de dire que « l'intransigeance » (du patronat, bien sûr) est « négative » : créditons ces hommes d'action, sans doute ont-ils raison. Mais au cinéma la réalité n'est pas l'action, mais l'immatérialité des mouvements déterminés sur un écran. Ce qui se passe au cinéma, *même et surtout le plus politisé,* n'a donc forcément pas les mêmes données pour celui qui le vit, que ce que vit l'homme d'action dans la vie. A une spectatrice prétendant que, *« spectatrice à part entière »,* elle s'était ennuyée à son film-expérience, Vincent Nordon, lors d'un débat suivant **Guerres civiles en France,** disait qu'il y a deux types de cinéastes : ceux qui (j'ajouterai : comme les hommes politiques ou syndicaux qui veulent *gagner)* traitent les spectateurs comme *« spectateurs à part entière » ;* et ceux qui les traitent comme *« spectateurs en défaut ».* Je pense en effet que TOUS les spectateurs (comme tout homme non dominant par rapport à quoi que ce soit) sont *en défaut :* plus il sera rigoureux et contestable, moins il sera unificateur, plus le cinéma les mettra en position de contester ce qu'ils voient, c'est-à-dire le spectacle, c'est-à-dire le monde *et* sa représentation, et non, comme le fait le « cinéma critique », d'adhérer à l'approbation ou à la critique. Plus il sera rigoureux et contestable, plus le cinéma libèrera les spectateurs de cette même chose dont Barthes aimerait libérer le lecteur : *« la pauvre liberté de recevoir ou rejeter le texte »,* qui réduit la lecture à *« un référendum ».*

Jacques Grant

(à suivre)

Gérard Blain tenant la hyène en laisse et Howard Hawks (au centre) pendant le tournage de **Hatari**

« Fondamentalement, la même classe cinématographique ».

faire

mensuel pour le socialisme et l'autogestion

Il y a une question que des millions de Français se posent et que vous vous posez vous-mêmes: que se passera-t-il en France si la gauche vient au pouvoir ? Pour avoir une idée précise des véritables problèmes à résoudre, il faut lire « Faire » qui a commencé dans son numéro de septembre, la publication d'une série de dossiers et d'études sur les différents scénarios auxquels la gauche doit se préparer.

N° 19 Mai 77

- **La préparation du Congrès du P.S.**
- **Dossier : l'Europe**

BULLETIN D'ABONNEMENT
A remplir et à envoyer accompagné de votre règlement à :

faire

48, rue Sainte-Anne - 75002 PARIS
Je désire m'abonner à « Faire » et recevoir les 12 prochains numéros au prix de 100 F

Nom _____

Adresse _____

_____ **Code Postal** _____

Ville _____

Ci-joint mon règlement à l'ordre de « Faire » par :
☐ chèque bancaire ☐ mandat-lettre
☐ virement postal (3 volets)
Abonnement à l'étranger : nous consulter

FRANCE PAYS ARABES

'La première publication française exclusivement consacrée au monde arabe.
Des rubriques politiques, culturelles, économiques, et le supplément « France-Palestine ».

En vente dans les principaux kiosques et drugstores à Paris, en province et au Maghreb : 4 F.

Spécimen sur demande :
12-14, rue Augereau, 75007 PARIS
Tél. : 555.27.52 ou 705.81.45

Centre « France - Pays Arabes » rue Tramassac
LYON - Tél. : 37.16.63
et à NANCY, 45 rue de Metz

actualité du cinéma arabe

PAR CLAUDE MICHEL CLUNY

LA DIVERSITE POSITIVE DES CINEMAS ARABES

Le monde arabe, inscrit par la conquête sur des mondes étrangers l'un à l'autre, et que des siècles ensuite d'occupation coloniale ont séparé, fracturé, dépossédé, vit une renaissance nationale aux expressions différentes selon les émergences politiques de sa multiple identité. Et celle-ci n'offre pas au plan culturel moins d'apparences singulières. Le film, une fois mis en question le monopole de production égypto-libanais, ne s'avère pas le produit d'un cinéma arabe réductible à une classification schématique. S'il reflète, immédiatement, des strates culturelles aux analogies profondes, il les reflète ou les traduit avec une croissante diversité d'accent, de langage et d'orientation.

Il ne s'agit nullement de nuances apportées à un même discours, à un seul spectacle, mais bien d'une richesse dans les thèmes et d'une richesse de langage. Qu'une production considérée — globalement pour l'ensemble des Etats arabes depuis vingt ans — peu nombreuse encore, ait si nettement prouvé sa diversité fondamentale ne peut que plaider pour la reconnaissance non pas d'un illusoire cinéma recopiant des codes conventionnels, mais bien de cinémas arabes conscients chacun de leur singularité.

Qui, au demeurant, croirait qu'on doive faire le même film à Rabat et à Bagdad, à Damas ou à Alger ? Ayant l'âge, à peu près, des cinémas d'Occident, le cinéma égyptien a pourtant dominé — et domine toujours commercialement — le marché des publics arabes et islamiques, à telle enseigne que l'arabe parlé au Caire fut quasiment une « langue » imposée au film, de l'Atlantique au Golfe. Or, l'accès à l'indépendance des pays arabes depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale, préparait, à plus ou moins longue échéance, la naissance de cinémas nationaux.

LA TRADITION EGYPTIENNE

Le film égypto-libanais, serait-il, avec son mode de production inspiré des pratiques d'Europe et d'Amérique, l'inspirateur des cinéastes nouveaux ? Il est remarquable qu'en fait la tradition égyptienne de la comédie musicale et du mélodrame, si on excepte quelques productions syriennes, marocaines ou tunisiennes, n'ait pas conduit les jeunes cinémas arabes sur une voie que les cinéastes conscients combattaient au Caire, depuis l'orientation réaliste de Kamâl Sâlim, puis de Salâh'Abû-Seif.

On peut en trouver les raisons dans l'absence ailleurs qu'en Egypte de structures de production lourde, dans le fait que la tradition musicale — issue du cabaret et du disque — était spécifique à l'Egypte, et aussi du fait de l'influence sur les réalisateurs du Maghreb, ou des autres Etats arabes d'Orient, des écoles européennes. D'autre part, les conditions d'accès à l'indépendance, la prééminence des problèmes économiques et politiques en Algérie, en Syrie, en Irak, ont imposé naturellement des thèmes nationaux précis, en confiant au film le droit et le devoir de témoigner et de s'engager.

On sait l'importance économique pour l'Egypte d'une production exportée du Maroc à l'Indonésie, et qui n'a trouvé de véritables rivaux que dans le cinéma indien, puis celui de Hong-Kong. Ce qu'on commence seulement à mieux appréhender, c'est la somme culturelle que représente une cinéma-

tographie aussi ancienne, et qui a manifesté dans les années soixante, grâce à la création d'un secteur public de production, à celle d'un Institut du cinéma, à la fois l'accomplissement d'une lente approche du réalisme et des possibilités de renouveau.

L'attention portée avec sans cesse plus d'exigence formelle aux valeurs humaines et culturelles de l'Egypte, à la crise historique aussi qu'elle traversait, allait assurer, d'Abû-Seif à Yûssif Chahin, de Tawfiq Sâlah' à Shâdi Abdes-Salâm, comme une continuité de créations essentielles, indépendantes et profondément différentes, entre lesquelles d'autres œuvres, malheureusement trop peu nombreuses encore, allaient s'insérer, signées par Hussayn Kamâl, Atîf Sâlim, Saïd Marzûq... Les racines, les gestes quotidiens, l'éclatement du faire et du dire, la présence d'un peuple, des films, enfin, en ont saisi le surgissement par la fable ou la parabole.

Des films qui sont **le Procès 68, le Moineau, le Facteur, les Révoltés, la Momie...,** mais des films mal distribués en Egypte, et à peu près ignorés dans l'ensemble du monde arabe...

LES « NOUVEAUX CINEMAS » D'APRES 60

C'est donc sans connaissance réelle du travail des meilleurs cinéastes d'Egypte que, après 1960 — pour retenir une date sans vouloir effacer quelques titres qui lui sont antérieurs — vont se révéler peu à peu des cinémas nouveaux : à Tunis, Damas, Alger, Bagdad, Rabat... Les conditions économiques sont précaires. Aucun marché, pas même le marché national, n'est assuré à ces films réalisés sans moyens, en noir et blanc, sans le concours des vedettes du Caire. Issus pour la plupart d'écoles cinématographiques européennes, réalisateurs et techniciens apprennent un cinéma sans studios et sans le support littéraire (romanesque ou théâtral) en usage en Egypte. Et en opposition encore au fait égyptien, de nombreux cinéastes appartiennent aux classes moyennes, voire au monde rural.

La seule influence de l'Egypte reste celle du réalisme des années cinquante : d'où l'intimisme d'une peinture du quotidien en Irak **(le Veilleur de nuit),** à Tunis **(Khlifâ le teigneux)** et la volonté d'intégrer à un récit immédiatement déchiffrable des données socio-culturelles nationales : ce seront les tentatives populistes — sans aucune restriction péjorative — d'un Khlifî en Tunisie, d'un Georges Nasser au Liban. Mais combien différents le lyrisme du Koweïti Khâlid as-Siddîq **(la Mer cruelle),** ou l'allégorie de **Wechma,** du Marocain Hamid Bennani... Le trait d'union, c'est peut-être ici un rapport assez étroit au documentarisme, apprentissage de la plupart, et à quoi les cinémas syrien et irakien doivent leurs plus beaux titres.

La force des choses avait mis les jeunes cinéastes algériens à la même école. Le film fut d'abord la mémoire nouvelle d'un peuple que le colonialisme avait coupé de son passé, et qui le demeure. Ressaisir sur le champ les données d'une culture mutilée n'eût été qu'un leurre — comme une erreur le fait de s'attarder à la célébration d'un moment de l'Histoire. Instinctivement, le cinéma algérien trouva son style, dont les accents, de l'épopée au réalisme poétique, de la superproduction au film en 16 mm sans acteurs, sont reconnaissables.

Mais, s'ils appartiennent à **Noua** comme aux **Chroniques des années de braise,** au **Charbonnier** ou au **Nomades,** ces accents n'impliquent pas qu'il s'agisse d'une « école ». Nationalisée, la production algérienne est loin d'être uniforme et paraît même hésiter entre plusieurs voies. Mais l'Algérie est aussi le seul pays du monde arabe dont la production ait si étroitement adhéré à l'illustration de la lutte pour l'indépendance, puis à la dialectique de la Révolution. On s'attendait, au début des années soixante-dix, que le cinéma syrien s'engage dans une politique analogue, alternant les analyses de la problématique nationale aux films de témoignage pour la Palestine. De fait, les meilleurs films syriens sont plus proches du cinéma algérien que d'aucun autre.

UNE AVENTURE SOLITAIRE

Si l'Algérie semble devoir planifier sa production (et la télévision a produit ces dernières années, avec des équipes légères, quelques films remarquables de Haddad, Merbah, Tolbî...), mettre un film en œuvre demeure, pour un cinéaste arabe, une aventure solitaire. Habid Med Hondo, Moumen Smîhi,

Khâlid as-Siddîq, Abdellatîf Ben Ammâr, Naceur Ktâri, Burhân Alawiya (mais aussi en Egypte tous ceux qui ne sont pas intégrés au « système »), sont mis en demeure, presque toujours, de devoir assurer eux-mêmes la production du film, voire sa promotion. Il n'existe de secteur d'Etat qu'en Algérie, en Irak, en Syrie, en Libye et en République Démocratique du Yémen (qui a produit quelques documentaires). La circulation des films est pratiquement nulle d'un pays à l'autre, et les coproductions entre les Etats arabes sont rares encore : le Liban et la Syrie pour **Kafr Kassem,** l'Algérie et l'Egypte pour **le Moineau** et **le Retour du fils prodigue.**

A part l'Egypte, qui dispose de studios rénovés, la production ne justifie nulle part l'implantation de structures lourdes et coûteuses : le complexe moderne de Gamarth, près de Tunis, reste sous-exploité. Les travaux de laboratoires, surtout pour la couleur et le son, sont effectués à Paris, Londres ou Rome. L'emploi du 16 mm, support économique et moyen d'une grande mobilité, reste extrêmement limité, l'exploitation disposant presque toujours d'un unique équipement en 35 mm. Enfin, la production privée n'a pas d'assises financières ni commerciales capables de promouvoir une politique à long terme, appuyée sur le marché national (envahi par les films étrangers), mais aussi nécessairement sur celui des autres pays arabes et des travailleurs émigrés d'Europe. Seul le documentaire intéresse (au plan de production) les émirats du Golfe qui disposent de moyens techniques, c'est-à-dire Koweït et Bahrein.

Il s'ensuit que les réalisateurs arabes travaillent sur des champs culturels divers, et qu'ils ne peuvent s'abstraire absolument d'une imprégnation occidentale qui reste particulière à chacun d'entre eux. Des œuvres aussi significatives que **El Chergui** de Smîhi, **Sejnane** de Ben Ammâr, **la Vie quotidienne dans un village syrien** d'Amîralay, **Noua** de Tolbî, **les Noces de Zein** de Siddîq — pour ne citer que quelques titres — témoignent ensemble d'une positive diversité. Ce que la confrontation met en évidence (ce que les Journées cinématographiques de Carthage s'efforcent de faire voir), ce sont des différences, plus qu'une vague indentité qui confondrait en effaçant les signes (1).

(1) : Ce texte a été publié en « ouverture » du numéro spécial de *France Pays Arabes*, à l'occasion du 1er Festival ; articles de Khemaïs Khayati, Guy Hennebelle, Magda Wassef, Mouloud Mimoun, Paul Balta, Hassan Abû Ghanima et C.M. Cluny (N° 67, Paris, avril 1977).

PARIS : AVRIL ARABE

Cet aspect multiple ne pouvait qu'apparaître à l'occasion des trois manifestations qui se sont déroulées à Paris, en mars et avril : le premier Festival du film arabe de Paris, au cinéma *Le Seine,* la Rétrospective des cinémas arabes organisée par la Cinémathèque algérienne et la Cinémathèque française, à Chaillot, et une semaine du Cinéma tunisien, sous l'égide de la SATPEC, de l'AFCAE et des Affaires étrangères, au studio *Jean-Renoir* (puis en province, en Suisse et en Belgique).

A partir justement d'un cinéma national aussi récent que le cinéma tunisien **(l'Aube,** de Omar Khlify, date de 1967) et aussi peu nombreux encore, puisqu'on n'atteint pas au chiffre de vingt longs métrages en dix ans, ce qui sépare ses auteurs entre eux comme il les sépare des cinéastes du Caire ou d'Alger, apparaît aussi nettement que ce qui leur appartient à tous, en commun. La facture, apparemment occidentale, des films de Ben Ammâr ou de Ktarî, ne leur ôte pas, aux yeux d'un public français ou italien, leur spécificité — leur étrangeté sans doute pour le public du Caire qui les verrait et ne retrouverait quelques repères des codes de ses films qu'à travers un *style* différent, un univers (celui de **Sejnane,** des **Ambassadeur)** qu'il découvrirait avec stupeur. Un film comme **Et demain,** de Brâhim Babaï, est inconcevable au Caire — alors que **Khlifa lagra,** de Ben Halima, s'avère proche d'un ou deux films, marocain ou iraquien, de par son intimisme et une valorisation du quotidien que le cinéma égyptien écarte ou transpose.

C'est sans doute ce film, tourné sans moyens, en noir et blanc, dans le vieux Tunis, qui, avec quelques séquences aussi de celui de Kechine, **Sous la pluie de l'automne,** aura le mieux révélé une authenticité tunisienne exprimée avec sensibilité. Ce qui faisait défaut, ce sont moins des œuvres importantes qui seront prochainement programmées en France — **Sejnane,** d'Abdellatîf Ben Ammâr, et **Soleil des hyènes,** de Ridha Behî — qu'un choix plus large de documentaires (ceux de Ahmed Harzallah, ou **le Métayer,** de Tayeb Louhichi) et quelques-uns de ces courts métrages tournés par les cinéastes *amateurs* tunisiens, au cours de plusieurs années d'une expérience cinématographique unique en Afrique et que nous analyseront dans un prochain numéro (il convient seulement de préciser déjà que le terme *amateur* ne saurait être ici pris dans l'acception qu'on lui donne en France).

L'AUTHENTICITE TUNISIENNE

Réduit à ses seules ressources d'exploitation, le cinéma tunisien n'est pas économiquement viable : il doit compter d'abord sur les marchés arabes, et l'Europe de l'Est, pour se rentabiliser. De toute évidence, ce qu'il doit éviter, c'est de s'inspirer des recettes égyptiennes comme des modes européennes. Les tentatives dans chacune de ces voies ont été désastreuses. Mais d'une volonté de cinéma populaire (celle de Khlifî, avec **Hurlements**) à la mise en scène de questions fondamentales dans des registres aussi différents que ceux de Ktarî **(les Ambassadeurs),** de Ben Ammâr **(Sejnane)** et de Behî **(Soleil des hyènes** — présenté à Cannes par la Quinzaine des réalisateurs), un cinéma tunisien a su prouver sa réalité (2).

La richesse en vrac de la rétrospective organisée à la Cinémathèque française de Chaillot, si elle n'avait pas le mérite de situer les œuvres, les auteurs, ni de définir courants ou aspirations des cinémas arabes, en avait d'autres, dont celui-ci, qui est essentiel : montrer enfin des films qui appartiennent à l'histoire du cinéma, mais que les publics arabes n'ont pas plus l'occasion de voir que les publics européens. Quels que soient les défauts de ces manifestations rassemblant plusieurs dizaines d'œuvres, on ne saurait qu'applaudir à la volonté de révéler (3). Malraux avait un jour improvisé au Parlement une définition de la culture, qui fit fortune : « *Le plus grand nombre d'œuvres, vu par le plus grand nombre d'hommes.* » C'est un peu de la formule de Malraux mise en pratique, mais sans que soient dominées des fausses rivalités d'organisation.

Cette fois le désordre légendaire de Chaillot ne faisait que changer d'heure les titres d'un domaine inconnu, si on excepte la poignée de films qui furent une fois à l'affiche dans Paris : **le Vent des Aurès, la Terre, la Momie, El Chergui, le Charbonnier, les Dupes...** Et ces quelques films pouvaient cette fois être vus plus objectivement à partir de ce qui les entoure et les a préparés — même, et surtout parfois, s'ils apparaissent comme refus de leur contexte cinématographique et de ce qui a force de tradition. L'absence de tout matériel d'information n'aidait pas le spectateur à mettre un peu d'ordre dans le kaléidoscope aux contrastes déconcertants, mais passionnants, offert pendant quatre semaines de programmation recouvrant la part majeure de la production des Etats arabes depuis l'avant-guerre.

LE SUPPORT DU CONFORMISME

Le public du 1er Festival du Film arabe de Paris, s'il a eu, lui, à disposition, une information de synthèse indispensable sur les cinémas des pays arabes, a subi comme celui de Chaillot des aléas de programmation, mais dus, alors, aux habituelles interférences des administrations nationales comme aux rivalités permanentes des groupes. Pourquoi l'Algérie (du moins l'ONCIC, l'accord étant à l'origine ministériel) a-t-elle retiré ses films au dernier moment, y compris les copies de films égyptiens que la Cinémathèque devait envoyer ? Quelques admirables films anciens avaient été choisis en arrière-plan d'œuvres récentes : **la Mer cruelle,** de Siddîq, **le Facteur,** de Kamâl (non envoyé par la Cinémathèque algérienne ; le film est égyptien) ; **Entre ciel et terre,** de Abû-Seif ; **Wechma,** de Bennani... Mais quand comprendra-t-on, à Baghdâd comme au Caire, que les festivals internationaux ne sont pas en général le support du conformisme (4) ? **El Chergui,** de Smîhi (Maroc), film déjà couvert de prix, **Sejnane,** d'Abdellatîf Ben Ammâr (Tunisie), et **les Noces de Zein,** de Khâlid as-Siddîq (Koweit-Soudan), ne pouvaient que démontrer avec éclat la diversité et la surprenante originalité des jeunes cinémas arabes, attachés au déchiffrement de l'histoire et du quotidien. L'attribution du Prix unique du 1er

(2) : Cf. dans le présent numéro de Cinéma 77 la critique du film **Les Ambassadeurs.**

(3) : Nous ne sommes pas ennemis de la fantaisie. Mais il semble que les réalisateurs invités à venir à Paris par les organisateurs de la rétrospective de Chaillot aient été traités avec une désinvolture assez fâcheuse (arrivée, rendez-vous ignorés, etc.) ; certains ont dû faire face à des questions d'argent de dernière minute (pour le règlement de leur hébergement)...

(4) : Le Festival était organisé par l'Association de Solidarité France Pays Arabes, sous l'égide de la Ligue Arabe et avec le concours de l'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai.
Posons le problème au fond : la sélection des films, qui à l'origine était cohérente, s'est trouvée remise en cause par des défections arbitraires ou l'attitude négative d'Organismes officiels. Le choix des films, si on veut préserver le Festival, et lui donner un sens et le pouvoir d'être efficace, devrait s'opérer selon les vœux unanimes exprimés par le jury :
« *Le jury estime que ce qu'on doit attendre des cinémas arabes n'est pas l'exploitation d'un folklore ; ce ne doit pas être non plus la copie des codes et des formes des cinémas occidentaux. Il s'agit de dépasser les préjugés, liés à ce qu'on a trop coutume de considérer comme un phénomène exotique, alors que les cinémas arabes doivent et peuvent s'affirmer pleinement comme expression d'une culture et traduction des réalités. (...) Il apparaît cependant que le choix des œuvres présentées dans des manifestations internationales doit s'effectuer avec une rigueur inspirée des principes suivants :*
— ne pas craindre l'expression originale des données nationales, expression qui ne saurait être appréciée à partir de considérations étrangères au fait cinématographique.
— avoir foi dans la valeur du cinéma, art indissociable de notre temps, facteur d'évolution et de communion culturelles ».

Festival du film arabe de Paris au deuxième long métrage du cinéaste Koweiti Khâlid as-Siddîq devrait attirer l'intérêt des distributeurs sur une œuvre tellement inattendue, toute d'humour et de poésie.

Pour qui, du Maroc à Koweit, justement, le cinéma n'est-il pas un luxe, politique ou financier ? L'Algérie, avec l'Irâq et la Syrie, a pris en main les destinées de ses cinéastes. Mais l'Irâq, ni la Syrie, n'ont voulu aller au-delà du seuil ouvert à la fin des années soixante... Et l'Egypte paraît avoir renoncé à sauver ses réalisateurs du médiocre marécage où pataugent, en s'engraissant, ceux que Châhîn appelle *« les marchands de saucisse du Caire »*. Le miracle peut-il toujours se renouveler, qui nous offre en même temps **les Ambassadeurs** de Ktarî, **le Retour du fils prodigue** de Châhîn, **les Noces de Zein** de Siddîq, et **Soleil des hyène,** ce beau film passionné de Ridha Behî, dénonçant avec une espèce d'amour furieux la mise en coupe réglée du tiers monde par les malfrats du tourisme et de l'immobilier. Et ces films qui sont aujourd'hui le cinéma des pays arabes et seront demain son histoire, qui les accepte ? Et qui peut les voir ? Le Festival du Film arabe de Paris parviendra-t-il à aider à rompre le silence, à briser les limites de l'indifférence, de la solitude et de l'hostilité ? L'abstention scandaleuse des chaînes de télévision à rendre compte de la manifestation nous rappellerait, s'il en était besoin, que les verrous demeurent bien surveillés.

Claude Michel Cluny

Tahat Kebaili dans **Les Ambassadeurs** de Nacent Ktari

MUSTAFÂ ABÛ ALÎ

« Les films palestiniens doivent avoir pour centre le peuple palestinien »

Pouvez-vous faire un bref historique du cinéma palestinien ?

● En 1968 : Sulafa Yadollah, Hany Jawhariyya et moi-même travaillions pour le Ministère de l'Information en Jordanie, au département de cinéma. Cette même année eut lieu la bataille de Karamé, tournant décisif dans l'histoire contemporaine du monde arabe : c'était en effet la première fois qu'un groupe d'arabes, en l'occurrence des palestiniens, ne fuyait pas devant la machine de guerre israélienne, mais était victorieux. En tant que cinéastes, nous avons pensé qu'il fallait rendre compte de cet événement... car personne ne s'en préoccupait alors.

Bien sûr, nous ne pouvions pas faire grand-chose à l'intérieur du Ministère jordanien... qui ne s'intéressait guère au problème palestinien... Nous avons alors pris contact avec le comité central du FATH (grâce à Sulafa) et le comité nous a donné le feu vert immédiatement, mais il n'a pu alors que nous fournir du matériel photo ! Nous avons commencé avec un matériel d'amateurs... peu à peu nous avons acquis une caméra 16 mm et un nagra grâce à l'UNWRA. Malheureusement, en 1969, Sulafa a été blessée en travaillant et est restée paralysée, jusqu'à présent.
Un photographe, Motia, s'est joint à nous... puis d'autres gens... Parallèlement, je devais continuer mon travail au Ministère. Cette année-là, nous avons filmé la grande démonstration qui eut lieu à Amman, pour protester contre le plan Rogers. Puis, en 1970, nous avons filmé les combats de « septembre noir » en Jordanie.

J'ai quitté la Jordanie sans passeport, car les Jordaniens me le refusaient, pour me rendre en Syrie et au Liban.
Cinq ans plus tard, Hany m'a rejoint... mais six mois après, il a été tué en filmant les combats au Liban. Je suis donc resté seul.

Pouvez-vous me parler des autres unités de production à l'intérieur de l'OLP ?

● Notre unité s'appelait au début « Les films de la Palestine ». Ce fut la première, puis, en 1972, Nayat Shamout, le célèbre peintre palestinien, a commencé à faire des films au sein du Bureau des Arts et de la Culture. Le premier sur les camps d'entraînement des jeunes palestiniens, puis deux autres films.
La même année, le FPLP a entrepris également de faire ou de produire des films (comme **Kafr Kassem** du cinéaste libanais Borhna Alawiya). Le front démocratique (FDPLP) a également fait des films à cette époque. En 1973, a été fondé le groupe des cinéastes palestiniens afin d'unir nos forces en un seul groupe qui comprendrait également des peintres, des écrivains, etc. Ce groupe a produit **Scènes d'occupation à Gaza** ; malheureusement, il a éclaté. J'étais le secrétaire de ce groupe et j'ai continué ensuite avec l'Institut du Film Palestinien à Beyrouth, qui a également une antenne à Damas, et aujourd'hui à Paris (c'est ainsi qu'ont été produits **l'Olivier** et **Martyrs de Palestine**).

On a reproché à certains films palestiniens d'être « sentimentaux », d'être surtout faits pour les Palestiniens...

● Je pense que les films palestiniens doivent s'adresser en premier lieu aux Palestiniens, et doivent être avant tout efficaces ; comme tout œuvre d'art, je pense que les films palestiniens doivent avoir un centre. En l'occurrence, le peuple palestinien, et (tels les ricochets dans l'eau), si ces films peuvent ensuite toucher les autres peuples, arabes, occidentaux, etc., eh bien ! ils ont atteint une certaine efficacité... Mais s'ils ne touchent pas, d'abord, le centre, en l'occurrence notre peuple, ils ne méritent pas le terme de films palestiniens. Peut-être sommes-nous sentimentaux, mais nous sommes, pour sûr, prêts à mourir pour notre cause. Je ne suis nullement honteux d'être sentimental, car quiconque aurait été chassé depuis 30 ans de sa terre, comme c'est notre cas, le serait... Ainsi dans le film de notre groupe, **Ils n'existent pas,** il y a neuf chapitres qui s'enchaînent comme neuf séquences insistant sur la lutte des Palestiniens pour survivre.

Propos recueillis par
Anne-Marie Lallement

Sejnane de Abdellatîf Ben Ammâr (Cf. entretien, page suivante)

ABDELLATÎF BEN AMMÂR

« Il n'y a jamais eu d'analyse vraiment sérieuse sur ce que pouvait faire d'un homme un militant adulte ».

Avez-vous choisi le scénario de Sejnane en fonction de vos souvenirs propres, ou en fonction d'une mémoire collective ?

● Disons que je voulais faire un film sur les luttes nationales avec un certain respect pour ces luttes et non avec le triomphalisme béat qui a trop souvent cours dans les films de certains pays. J'ai essayé de faire une analyse de la situation du militant dans une phase bien précise de sa vie. A mon sens, il n'y a guère eu de films qui parlent de façon juste de ces mouvements populaires qui ont existé au Maghreb' ; il y a eu des anecdotes, il n'y a jamais eu de réflexion sérieuse sur ce qui pouvait faire d'un homme un militant adulte. J'ai montré, dans la mine, le rôle de quelques syndicalistes dans la lutte contre le colonialisme. J'ai voulu montrer à travers le personnage de Camel ce qui motivait quelqu'un appartenant à une classe bien précise, ainsi Camel qui appartient à la petite bourgeoisie — classe qui a contribué également, par des grèves, etc., à la lutte de libération. Ces luttes ont souvent été oubliées au profit du côté montagnes, embuscades, fuites, dans un style un peu western, alors que là, j'ai choisi de ne pas dépasser le premier moment du contact violent. Camel ne meurt pas vraiment dans le film : ce que je voulais montrer, c'est qu'il avait dépassé un stade de sa vie et qu'il était prêt pour affronter la violence.

Il y a une attaque assez vive contre les intellectuels dans le film. Que pensez-vous du rôle des intellectuels en Tunisie, aujourd'hui ?

● La plupart des intellectuels ont presque toujours une période d'hésitation avant de passer à une forme de lutte efficace. Ainsi, le professeur, dans le film, a certains privilèges et hésite à les abandonner. Cette hésitation existe partout et toujours.

On est un peu étonné de l'aisance avec laquelle Camel ose toucher les cheveux de la jeune fille.

● Il y a des extrêmes dans le cinéma arabe : d'un côté de nombreux films égyptiens, qui dégoulinent de pathos affectif, et par ailleurs un certain cinéma maghrébin, qui a tendance à tout occulter. En fait, dans notre société, tout le côté affectif entre les êtres reste beaucoup plus secret que dans les sociétés judeo-chrétiennes, mais éviter de montrer l'amour entre deux jeunes gens, me semblait faux. J'ai essayé de rester dans un juste milieu, en me basant sur des souvenirs d'adolescence. Il est vrai que ce geste n'est possible en présence du professeur que parce que celui-ci est aveugle, comme l'étaient alors tous les professeurs de musique, qui étaient en contact avec les jeunes bourgeoises comme Anissa.

La réaction des femmes en Tunisie a été très favorable à cette scène et à celle de la terrasse : elles ont reconnu une réalité qui est encore vraie aujourd'hui.

Pouvez-vous parler de la scène finale où on voit d'un côté le mariage d'Anissa, avec, comme bande sonore, le bruit de l'extermination des mineurs ?

● Alors que le début du film est très lent, la lenteur d'une arabesque arabe, j'ai voulu, petit à petit, entraîner le spectateur, dans un vertige de violence : violence, d'un côté, de la répression qui attend Anissa dans ce mariage à la fois traditionnel et bourgeois, et, de l'autre côté, répression sanglante et absolue des ouvriers, en l'occurence : les mineurs.

Si je ne montre pratiquement pas le mari d'Anissa, c'est que le mariage traditionnel est avant tout *« une affaire de femmes »*. Anissa est vouée à la soumission d'un ordre précis, tout comme le sont les travailleurs.

Propos recueillis par A.-M. Lallement

A première vue

Notes critiques sur les films du mois

VOUS POUVEZ CONSULTER EGALEMENT

sur oes films suivants :

— **Alice dans les villes**, de Wim Wenders, *Cinéma* n° 216, p. 24 et suiv.
— Les Ambassadeurs, de Naceur Ktari, *Cinéma* n° 216, p. 97 et n° 218 p. 92.
— **Armaguedon**, d'Alain Jessua, *Cinéma* n° 221, p. 100.
— **L'Autre France**, d'Ali Ghalem, *Cinéma* n° 212-213, p. 184 (entretien avec le réalisateur).
— **Barry Lindon**, de Stanley Kubrick, *Cinéma* n° 214, p. 92.
— **La Bataille de Midway**, de Jack Smight, *Cinéma* n° 220, p. 97.
— **Le Casanova**, de Fellini, *Cinéma* n° 218, p. 30 (dossier Casanova-Cinéma).
— **Casanova, un adolescent à Venise**, de Luigi Comencini, *Cinéma* n° 190-191, p. 281 et n° 218, p. 30.
— **Charlot, le gentleman vagabond**, de Richard Patterson, *Cinéma* n° 221, p. 90.
— **La Communion somennelle**, de René Féret, *Cinéma* n° 218, p. 56 et entretien avec le réalisateur n° 219, p. 51.
— **Le Dernier Nabab**, d'Elia Kazan, *Cinéma* n° 221, p. 83.
— **Dersou Ouzala**, d'Akira Kurosawa, *Cinéma* n° 216.
— **Des journées entières dans les arbres**, de Marguerite Duras, *Cinéma* n° 219, p. 84.
— **Emitaï**, de Sembene Ousmane, *Cinéma* n° ,p.
— **L'Empire des sens**, de Naguisa Oshima, *Cinéma* n° 215, p. 116.
— **L'Esprit de la ruche**, de Victor Erice, *Cinéma* n° 218, p. 85 et n° 214, p. 94.
— **L'Héritage**, de Mauro Bolognini, *Cinéma* n° 221, p. 96.
— **Je, tu, il, elle**, de Chantal Akerman, *Cinéma* n° 197, p. 15 et n° 199, p. 104.
— **Mon cœur est rouge**, de Michèle Rosier, *Cinéma* n° , p.
— **Netwark**, de Sidney Lumet, *Cinéma* N° 221, p. 77.
— **Nous nous sommes tant aimés**, d'Ettore Scola, *Cinéma* n° , p.
— **Obsession**, de Brion de Palma, *Cinéma* n° .., p.
— **L'Ombre des châteaux**, de Daniel Duval, *Cinéma* n° 221, p. 86.
— **Pain et chocolat**, de Franco Brusatti, *Cinéma* n° 220, p. 104 et entretien p. 35.
— **Picnic à Hanging Rock**, de Peter Weir, *Cinéma* n° 221, p. 98.
— **Providence**, d'Alain Resnais, *Cinéma* n° 218, p. 66.
— **Quand la panthère rose s'emmle**, de Blake Edwards, *Cinéma* n° 219, p. 74.
— **La Récolte de 3 000 ans**, de Haïlé Gerima, *Cinéma* n° 218, p. 91.
— **Salo' ou les 120 jours de Sdome**, de Pier Paolo Pasolini, *Cinéma* n° 204, p. 156, n° 206, p. 35 et n° 211, p. 102.
— **L'Une chante, l'autre pas**, d'Agnès Varda, *Cinéma* n° 204, p. 36 (entretien) et 89, n° 219, p. 78.
— **Touche pas à mon copain**, de Bernard Bouthier, *Cinéma* n° 217, p. 87 et entretien n° 217, p. 68.
— **Vermisat**, de Mario Brenta, *Cinéma* n° 205, p. 82 (entretien avec le réalisateur).

R.W. Fassbinder

Roulette chinoise

Ce film où l'on ne commande pas

C'est moins hystérique ici que là-bas parce qu'on ne l'a pas constamment sur le dos — tous ses films n'arrivent pas et encore moins ses pièces de théâtre et déclarations —, mais quand même, il arrive à Fassbinder un peu la même chose en France qu'en Allemagne : après l'étonnement qu'il suscite quand on commence à le découvrir, il devient insupportable : ici comme là-bas, on n'est pas content de constater que alors qu'il n'arrête pas de produire on ne peut *s'arrêter en lui* : chaque fois il plante les clous dans les chairs, obstiné dans sa jouissance rageuse et *attendrie*. On *« n'attend pas avec impatience »* son prochain film : alors que ses préoccupations sont toujours les mêmes, sa fréquentation n'apaise pas : il n'est pas un « Maître ». Qu'est-ce qu'il a donc à *tourner* sans arrêt, si c'est pour, d'un film sur l'autre, tel Rousseau, rendre apparent, donc diminuer, l'espace de l'inconscient, et enfouir, donc exiger de plus en plus complexe, l'idéologie ? En réutilisant la terminologie de Starobinski, disons que, désirant de plus en plus *« la transparence des cœurs »*, mais suscitant de plus en plus d'*« obstacles »* aussi bien entre lui et sa recherche qu'entre les individus de ses fictions, son œuvre ne peut aller qu'en exacerbant, qu'en précisant, le conflit entre *« l'expérience intime »* et *« le monde qui s'oppose à elle »*. Les films de Fassbinder ne peuvent pas être considérés comme aboutissements d'expériences vécues, mais au contraire comme prises de possession sur de l'imaginaire (une fiction) qui appellent immédiatement (d'où la fréquence des films), un désir de plus grande transparence et la construction de nouveaux obstacles. Ce n'est pas la vie qui travaille les films de Fassbinder, mais (cf. notre interview avec Ingrid Caven) ses films qui travaillent la vie : c'est, dans un monde et pour une critique qui depuis la mort des Théâtres de la Foire (avec qui nous avons déjà dit plusieurs fois que RWF renouait) sont de moins en moins disposés à trouver la comédie éphémère, forte et désirable, c'est tout à fait intolérable. Autant que par ses sujets, Fassbinder gêne *par son rapport au travail*. Comme dans le monde syndical, la critique préfère les manifestations hebdomadaires ou mensuelles en peaufinant les formules, aux rapports de force indéfiniment producteurs de prise de conscience. On reproche à Fassbinder que ses personnages n'opèrent pas de prise de conscience, en oubliant que la fiction fait écran, en oubliant que ce n'est pas à l'écran à régler les problèmes du monde. La résolution de Fassbinder a tendance à rendre les critiques régressifs : ils lui reprochent aujourd'hui de faire du cinéma et pas de la télévision. On aimerait que vu la quantité de ses films Fassbinder finisse enfin par dire *« voilà où je vais, où je vous emmène, l'enjeu pour quoi je saigne et fais saigner »*, alors que justement la quantité même de ses films a pour fonction de rendre cette assurance (de plus en plus) impossible. Fassbinder n'est pas un assureur, n'est pas un *démarcheur*.

ROULETTE CHINOISE (Chinesisches Roulett), R.F.A./France, 1976. Réalisateur : Rainer Werner Fassbinder. Scénario : RWF. Photo : Michael Ballhaus. Montage : Ila von Hasperg. Décors : Kurt Raab. Musique : Peer Raben. Production : Albatros (Munich) / Films du Losange (Paris). Distribution : Films Molière. 35 mm, couleur, 1 h 30. Interprétation : Margit Cartensen (Ariane, la mère), Alexander Allerson (Gerhard, le père), Andrea Schober (Angela, la fille), Anna Karina (Irène), Ulli Lommel (Kolbe), Brigitte Mira (Kast), Volker Spengler (Gabriel), Macha Meril (Traunitz).

UN FILM INVERSION

Cette longue « introduction » n'est pas sans objet. Car étant de ceux qui *attendent* (sans impatience) le prochain film de RWF, je constate avec quelque chose comme de l'amusement le rejet à peu près unanime que provoque **Roulette chinoise.**

Réalisé en 76, entre **Maman Kuster** et **Satansbraten, Roulette chinoise** est en effet généralement accueilli avec soulagement : il permet de se venger. Il raconte en gros l'histoire de la vengeance morale, qui tourne en catastrophe, d'une fillette de 13-14 ans, Angela, fille de bourgeois libéraux, infirme et particulièrement douée et

lucide, contre sa mère et ceux qui l'entourent qu'elle s'est arrangée, profitant de leurs mensonges, pour attirer pour un week-end dans leur maison de campagne isolée, gardée par une intendante âgée (Kast) et son fils (Gabriel). Et c'est vrai que c'est un film fragile : d'une part parce qu'on peut faire semblant de le lire comme une critique complaisante et retardataire (chabrolienne type Nouvelle vague) de la bourgeoisie ; d'autre part et conséquemment parce qu'il se présente, apparemment « seulement », comme l'inversion des autres films de Fassbinder sur deux plans fondamentaux : le thème et la structure formelle.

Le plan thématique, d'abord. Il ne s'agit en effet plus du tout de la problématique constante de Fassbinder qui est la possession d'un être sur (par) un autre, mais exactement du contraire : le rejet d'un être — la petite infirme insupportable — par un groupe. Certes le point de départ de **Maman Kuster** (autre film largement non compris de Fassbinder, et pourtant un de ses plus importants) était déjà, contrairement à la plupart des films de RWF où c'est la rencontre, l'absence (de l'homme) ; mais le film développait une série de rapports secondaires de prises de possession. Ici, les personnages affichent tous la plus grande liberté de relations (à peine les rapports sont-ils un peu plus pervers côté domestiques) et ont une faculté étonnante de *récupération*. De plus en plus obsédé par le problème fondamental de notre époque en Occident, à savoir la complexité du libéralisme (cf. **L'Ombre des anges**, bien sûr), Fassbinder fait jouer ici le couple récupération/rejet.

Deuxièmement, la structure formelle. Elle peut se schématiser par : la souplesse extrême de la caméra. Caméra souple mais pas baladeuse. Bien au contraire : on est toujours en manque visuel — par rapport au décor de la grande pièce, au hors-champ des personnages, à l'escalier, etc. Pas de saisie accidentelle donc : tout est calculé au centimètre près, comme d'habitude. Mais, contrairement à la mise en scène en tableaux à laquelle RWF se tient toujours avec rigueur, les mouvements sont ici coulants, gracieux, volontiers en plongée — non pour écraser, mais pour prendre de la hauteur : ce sont des plongées très en biais, découvrant des plans d'ensemble lorsque les scènes se terminent. Le résultat ne se fait pas attendre : nous sommes établis en observateurs, en interprètes, c'est-à-dire que, pour la première fois à ma connaissance dans toute l'œuvre de RWF, dans ce film où les gens ne se possèdent plus, *aucun désir ne passe* (1) : alors que nous sommes habitués avec lui à des épreuves de force entre les personnages d'une part et entre le film et nous d'autre part, alors que le processus de ses films est la production des désirs les plus totaux possibles (douleur, émotion, dégoût, fatalité, voyeurisme), nous sommes ici dans un processus exclusivement *terrifiant* : comme l'infirme qui veut être la plus intolérable possible auprès de ceux qui voudraient sa soumission encore plus que sa disparition, nous avons face à nous une œuvre totalement lisse, comme les constructions modernes d'acier, gracieuses et sans prises. La musique de Peer Raben, surprenamment *planante*, installe résolument cet effet de contrainte : pendant que, comme Kast, les aménageurs continuent de traiter de fascistes tout le monde et son père ce qui est bien commode pour continuer à vivre sans trop de frais, nous sommes mis en face d'une réalité terrifiante et sans perspective qui est celle d'un *jeu* cinématographique.

TRANSPARENCE DU MIROIR

Sans perspective. Très systématiquement nous sommes ici frustrés de cette (fausse ?) perspective chère au cinéma (et à Fassbinder lui-même, bien sûr) qui est celle du miroir : sans cesse les personnages se reflètent non dans des glaces mais dans des vitres : jamais leur image ne leur est renvoyée : elle est vaguement mêlée à tout ce qu'on voit à travers la vitre : jamais non plus ils ne peuvent se planquer par le truchement d'un miroir : les deux grands bars vitrés plantés dans la grande pièce et autour desquels ils tournoient les laissent toujours horriblement, *platement*, à découvert. C'est que nous sommes dans le monde libéral de la récupération, de la vérité donc : rien n'a fondamentalement besoin d'être caché, tout est englouti (par le cynisme). C'est pourquoi il y a, à ce traitement transparent du miroir, une exception de taille : c'est lorsque la glace rappelle le mensonge : Gabriel voyant son visage lorsqu'il prend, caché derrière le miroir de l'escalier, le texte d'*Héliogabale* d'Artaud qu'il fait passer pour son propre

(1) Dans **Prenez garde à la Sainte Putain** (1970), film sur le tournage d'un film, film sur le cinéma donc, le spectateur n'entre certes jamais dans les désirs des personnages ; mais, contrairement à **Roulette chinoise**, ces désirs, qui ne sont pas moteurs de fiction, existent avec une force hallucinante.

manuscrit — mais encore faut-il dire qu'ici le miroir exprime autant le fait que quand il prend son manuscrit il a vue sur tout le monde, que le renvoi de sa propre image.

Mais revenons-en à la notion de jeu, essentielle dans **Roulette chinoise.** Ce n'est bien sûr pas par hasard que près de la moitié du film est constituée par le jeu qui lui donne son titre (2). Toute la structure du film est donnée comme un jeu aux règles énoncées et qui sont, vu l'horreur du sujet, les raisons mêmes de la terreur du film. Deux exemples: les parents n'osent pas s'affirmer, s'opposer, face à Angela parce qu'elle est infirme ; mais ce n'est pas montré par de «petits détails bien vrais», mais comme moteur même de la grande fiction. Jeu du film. Ou encore: dans le jeu de la «roulette chinoise même», on sait dès le début que c'est la mère qui est choisie et visée; or nous sommes très longtemps dans la position où le jeu consiste à se demander qui a été choisi; c'est-à-dire que c'est dans la mesure même où l'on sait *qui* a été choisi, que les questions posées par le jeu, et les réponses atroces, pour définir cette personne que nous savons être la mère, renvoient à chacune des autres: en effet, chacun ne peut qu'être terrifié par le type d'espace, le type de différence, qu'il y a entre la personne visée et soi-même, parce que l'atrocité qui vise la personne que tout le monde sait être désignée est la mesure même de ce qui pourrait être visé en chacun par rapport aux mêmes questions et réponses. Jeu du film fassbindérien: souvent on reproche à Fassbinder de *lâcher le morceau* d'avance : mais RWF ne conçoit pas le cinéma comme une devinette.

On remarquera également que, à aucun moment, les maîtres, ne sont agacés par «l'espionnage» que les domestiques pratiquent sur eux. C'est qu'il s'agit d'autre chose que du rapport maître/esclave. Il s'agit d'un jeu donné comme celui d'une fiction: et c'est par cela que les domestiques connaissent leurs maîtres, et que ceux-ci se moquent pas mal de leurs domestiques, jusqu'à être incapables de sentir de quoi ils sont porteurs (le «manuscrit» de Gabriel ne peut qu'être dénué d'intérêt, puisqu'il est de lui justement — alors qu'en réalité, nous ne le saurons nous-mêmes qu'à la fin du film, il est d'un «vrai» auteur). Ainsi donc, c'est par-là, par ce jeu fictionnel, que passe la vérité du monde représenté — la bourgeoisie libérale et ses serviteurs. Habituellement (cf. ce que nous disions tout à l'heure à propos de la thématique de la possession) Fassbinder est complètement fait sur la justesse des gens et choses représentés — c'est tout le rapport complexe et inégalable que ses films développent entre réalisme, hypperréalisme et fantasmes. Ici, c'est le jeu du film qui donne la vérité, la justesse en quelque sorte, de la représentation: la bourgeoisie tient le coup par le jeu de la récupération (pendant les deux-tiers du film, aucune situation ne fait vraiment vaciller les parents et leurs amis ni surtout «leurs gens»), jeu qui est le même, fondamentalement, que celui du cinéma; ce film *joue le jeu* («jouer» au sens de «tromper», «piéger», «déjouer», comme quand on dit: «jouer quelqu'un»): la vérité du monde dépeint, c'est, dans **Roulette chinoise,** l'exacerbation extrême du jeu.

DES SITUATION SYMBOLIQUES

Le rapport de la petite fille au groupe va nous permettre de nous situer, nous spectateurs, face à cette mise en scène en jeu: on pourrait croire que, contrairement à ce que nous disions plus haut, Angela exprime un désir énorme sur le groupe auquel elle s'oppose. Or il n'en est rien, car ce rapport n'est pas développé comme inter-personnel, mais est indiqué comme une vision du monde: le film ne montre en effet que les oppositions ou agacements que la gamine oppose à ces gens, sans jamais établir à quelque niveau que ce soit, et surtout pas à celui des conflits, un échange entre elle et eux. Disons alors que dans **Roulette chinoise,** RWF qui habituellement *prend en charge* du vécu pour se l'approprier, lui trouve ici *une équivalence :* le jeu du film, c'est que ses situations tendent à être entièrement symboliques.

C'est donc au bout du compte à une interprétation parabolique du film que nous sommes conviés : nous, spectateurs, qui sommes mis dans la position de la petite fille, c'est-à-dire dans la position de juges du monde représenté, comme elle lucides et infirmes, nous ne faisons généralement que culpabiliser le monde qui nous entoure, position impuissante et *conservatrice* qui fait que très vite nous ne faisons que concourir à abattre ce qui nous a permis notre lucidité: la culture qui, telle la gouvernante muette, travaille sur nos

(2) Il s'agit d'un jeu de société où les participants se divisent en deux groupes: l'un des deux groupes choisit quelqu'un parmi tout le monde, que l'autre groupe devra trouver en posant des questions du type: «*Si la personne en question était une voiture, quelle voiture serait-ce ?*», questions auxquelles chaque personne du premier groupe doit donner une réponse personnelle.

structures ; désemparés, nous nous enfonçons de plus en plus, allant jusqu'à démasquer le mensonge un peu innocent qui procure un espoir un peu imbécile à ceux que nous aimons bien (ceux qui « croient » à quelque chose). La progression de la fiction jusqu'à ce qui pour une fois chez Fassbinder ressemble à une fin (la mort) est pour montrer que la lucidité de l'infirme est *coupée* par l'échec de sa vengeance. Terrifiant cercle clos de castrations que celui de la lucidité qui produit la mort de ce qui la tient éveillée.

Le rapport à **Roulette chinoise**, où tout est fait pour déposséder les personnages de leur individualité (la gracieuseté comme la résolution), doit forcément passer par l'interprétation parabolique. La parabole est généralement fondamentalement détestable au cinéma (cf. Herzog) ; mais ici c'est elle qui déjoue le Jeu : le cercle clos (la boucle bouclée) n'est pas ici le processus du film, il en est le sens énoncé. C'est l'horreur du libéralisme, qui aplanit les désirs et récupère les hystéries, résoud tout dans le jeu — à commencer par celui des idées bien sûr...

Le rapport entre la vérité et le mensonge, qui trame tout le film, explicite bien le fonctionnement de l'utilisation parabolique, où, contrairement à ce que d'aucuns ont dit, **Roulette chinoise** se différencie fondamentalement d'œuvres qui *« mettent en scène la bourgeoisie »* comme celles de Chabrol. Le mensonge en effet intéresse Fassbinder, mais pas plus que ça. Il est beaucoup plus pris par les horreurs de la vérité. Gabriel, qui tout au long du film essaie de se faire reconnaître sur un mensonge, est le seul à mentir — et cela même, cette douce faiblesse, en fait un personnage disponible et lucide, mais complètement vulnérable (s'il ment, c'est parce qu'il croit à autre chose). Tous les autres disent la vérité : Angela parce que c'est son système de défense ; les parents parce que le film les prend juste au moment où ils

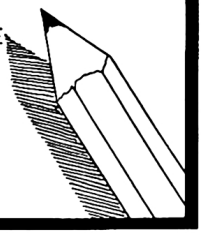
ne peuvent plus faire autrement. En disant ceci sur ces deux visages de la vérité présentés dans **Roulette chinoise,** je n'entreprends pas une explication psychologique du film. Ce qu'il s'agit de dire ici, c'est que, dans la mesure où l'histoire des personnages n'est jamais prise en considération (elle nous est même ouvertement refusée, comme l'indique assez bien l'allusion à un certain Ali Ben Basset dont nous ne saurons jamais à quoi il correspond), ce qui se passe dans **Roulette chinoise** est ni plus ni moins que ceci : *le jeu de la vérité* (de cette vérité dont quelqu'un d'autre nous a appris qu'elle est « révolutionnaire »), le jeu de la vérité n'est pas un rapport de forces, c'est un rapport de règles préétablies. **Roulette Chinoise** ne met pas en scène la bourgeoisie ou *qui* que ce soit d'autre, il met en scène un sens. C'est une façon de faire dégorger, de faire dégueuler, au cinéma ce qu'il a de plus profondément caché (inscrit) : que les jeux sont faits. Plus d'autre fard que celui désigné comme tel (voir les maquillages féminins du film, et le jeu, pour une fois, complètement « extérieur », comme un masque, des comédiens), pas de faux-semblants (seulement des semblants) pas de (fausse ?) spontanéité : c'est un film-limite.

Roulette chinoise est, peut-on dire, un film où, comme dans le restaurant syrien dont Ariane et Gerhard ne sont pas encore revenus, un film *« où l'on ne commande pas »*. Est-ce à dire que sans puissance on est dérisoire (infirme), ou que la puissance n'est qu'une mascarade (parents) ? Quelle force représente la conscience anarchiste d'un Rimbaud, ou, surtout, celle d'un Artaud, dont personne ne veut écouter la voix tout au long du film (à commencer par le spectateur, qui ne sait pas lui non plus que c'est celle d'Artaud...) ? C'est cette ambiguïté du sens de la notion de pouvoir qui rend terrifiante l'absence de prise du spectateur sur le film : la parabole explicite est claire, mais ce à quoi elle renvoie est intranchable. On peut dire cela autrement : l'écriture de ce film aux indications claires nous laisse sans autres armes que nos ongles qui crissent sur le bel acier brillant. Hésitation du sens devant son interrogation extrême ; **Roulette chinoise** ne nous a pas dégagé un sens, mais a mis en place avec un terrorisme fluide un système d'impossibilité à trancher *dans un sens ou dans un autre*. Refus de perspective, nous l'avons déjà dit. Piéger le piège : l'échappatoire du libéralisme est évacuée : tout et chacun sont *inqualifiables* (essayez pour voir) pour être irrécupérables : terreur totale, et par-là même complaisante, du réalisateur et du spectateur : lucidité ou aveuglement ? Devant une façon aussi résolue (et aussi gracieuse) d'aller au fond de l'impasse, d'interdire par un système de représentation *buté* toute prise de solution à une question aussi simple et aussi fondamentale, de dire qu'on peut seulement savoir que l'on saigne et que l'enejeu pour lequel on saigne est invisible, bref *d'interdire toute relation amoureuse au film*, ce ne peut bien entendu être qu'à prendre ou à laisser...

Jacques Grant

témoignage Chrétien

HEBDOMADAIRE
D'OPINION
EN VENTE CHAQUE
JEUDI 5F CHEZ
VOTRE MARCHAND
DE JOURNAUX
OU A TC 49 RUE
DU FAUBOURG
POISSONNIERE
75009 PARIS



FRANCE
NOUVELLE
C'EST
L'HEBDOMADAIRE
POLITIQUE DU
PCF

Tarifs d'abonnement :
12 mois : 160 F. - 6 mois : 85 F.
3 mois : 50 F.
Adresse : 15, rue Montmartre 75001 PARIS
C.C.P. 5320-69 S PARIS.

PAS
A
PAS

Revue trimestrielle de la « Fédération Française des Maisons des Jeunes et de la Culture » et de ses 19 fédérations régionales

abonnement : 20 F par an

F.F.M.J.C. 15 rue la Condamine
75017 PARIS

Tél. 387.30.04
CCP 4577-23 PARIS

CHAQUE VENDREDI

l'unité

L'HEBDOMADAIRE
DU
PARTI SOCIALISTE
AVEC
LA CHRONIQUE
DE
FRANCOIS
MITTERRAND

Prix du numéro : 4 F
Abonnement annuel : 130 F

Administration : 41, boulevard Magenta 75010
208.23.50

FERDINAND LE RADICAL

Une fiction très documentée

Ferdinand le radical, comédie politique sur le thème des milices patronales, est l'aboutissement de deux années de documentation et de recherches. Une histoire simple mais un personnage qui l'est moins. Pour avoir été trop zélé dans ses fonctions de commissaire à la PJ, Ferdinand Rieche se voit remercié, brigue le poste de chef de la sécurité dans une multinationale (*Neuropa)* et dispose de six mois pour faire ses preuves.

Ce Monsieur Rieche, c'est un monsieur comme tout le monde. C'est Monsieur-Tout-le-Monde : un physique et un habilement commun, un mode de vie qui ne le distingue en rien de l'Allemand moyen ; ce côté ordinaire est souligné par la musique, une musique légère semblable à celle que tout Allemand peut écouter à la radio. Sa nouvelle fonction, assurer la sécurité de l'entreprise, devient l'absolu auquel Rieche rattache tout : *« Rieche se ferait tuer plutôt que d'échouer dans sa mission »*. Il lui faut un quartier général au cœur même de l'entreprise ; et son bureau n'est même pas encore installé qu'il s'attelle à la tâche et travaille tous azimuts. Il étudie les moindres coins et recoins de l'usine, met lui-même ses dispositifs de sécurité à l'épreuve par des attaques simulées, le feu ou le sabotage ; il donne à ses troupes un entraînement militaire, à la fois théorique et pratique, il ne fait surtout aucune concession, si ce n'est à Gertie, une voleuse qu'il emmène chez lui pour la surveiller et qui deviendra son amie. Ce perfectionnisme témoigne d'une certaine grandeur, mais à force d'aller jusqu'au bout de sa mission, Ferdinand le radical devient Ferdinand le grotesque : pour prouver et se prouver la supériorité de son système, il organise une opération et fait une incursion nocturne dans une firme concurrente...

L'habileté et la maîtrise cinématographiques d'Alexander Kluge lui ont permis de doser et d'équilibrer les séquences pour aboutir en fin de compte à une relation étroite entre le personnage principal du film et le spectateur lui-même. Cette relation est basée sur ce qu'on pourait appeler la dialectique identification-distanciation. Le film étant loin d'être un documentaire mais plutôt une fiction, le spectateur a l'occasion de s'identifier très souvent à ce Monsieur Rieche qui pourrait bien être son propre voisin ou bien lui-même. Et ce d'autant plus que cette figure principale est présentée dans des situations très cocasses qui rendent le personnage de Rieche inévitablement sympathique : un exemple probant en est fourni par la séquence où Rieche entame sa séance matinale d'exercices sportifs (*« Trimm dich fit »)* dans une tenue qui lui donne un aspect plutôt grotesque. Ce genre d'exercice est pourtant connu et pratiqué par bon nombre d'Allemands. Systématiquement d'ailleurs le film de Kluge fait alterner éléments d'identification et procédés de distanciation. Ce qui, dans le décor, dans les costumes ou dans les comportements constitue une source d'identification est aussitôt neutralisé par le commentaire en voix-off. Plus encore, le film refuse de se plier au schéma d'un récit linéaire pour se présenter sciemment sous la forme d'une série de flashes rapides et de courtes saynètes à partir desquelles le spectateur est incité à composer sa propre synthèse. De là vient cette apparence d'inachevé qui nécessite de la part de tout spectateur un véritable travail basé sur une investigation active. Ainsi présenté sous la forme d'un matériau à l'état brut, **Ferdinand le radical** témoigne de la rigueur d'un cinéaste exigeant envers lui-même et envers les spectateurs en considérant ces derniers comme des êtres réfléchis et actifs. Ce parti-pris de rigueur intellectuelle et artistique est suffisamment rare dans le cinéma ouest-allemand pour être signalé à sa juste valeur.

La tâche essentielle de Ferdinant Rieche, c'est de réprimer toute

FERDINAND LE RADICAL (Der starke Ferdinand) RFA, 1976. 35 mm Couleur ; 98 mm ; Scén. et Réal. : Alexander Kluge. Photo : Thomas Mauch. Décors : Winfried Hennig ; Son : Heiko Hinderks ; Montage : Heidi Genée ; Inter. : Heinz Schubert (Ferdinand Rieche) ; Verena Rudolph (Gertie) ; Joachim Hackethal (ami de Riech Heinz Schimmelpfenning (P.D.G. de l'entreprise) ; Gert Günter Hoffmann (Wilutzki) ; Erich Kleiber (adjoint de Rieche) ; Daphne Wagner (ingénieur) : Siegfried Wischnewski (commissaire de la P.J) ; Hans Faber (ministre) ; Klaus Altmann (reporter), Rudolf Bockelmann (bras droit de Rieche Wolfgang Scherer (sous-chef de Rieche) ; Uwe Möntmann (gardien) ; Hermann Klingelhöller (Berthold, prédécesseur de Rieche). Prod. : Kaigs - Film z Reitz-Film, München ; Dist. en All. : Constantin-Film ; Dist. en France : Aurore Edition. Réc. : Prix de la Critique Internationale au Festival de annes 1976.

révolte. Les ennemis existent, pourtant ils ne se montrent pas. Dans une séquence, Rieche fixe obstinément un aquarium où rôdent autour de la maquette de l'entreprise, d'innombrables poissons rouges qui correspondent à autant d'ennemis : espions de l'Est, Arabes, tous les partis de gauche et aussi et surtout les chefs syndicaux révolutionnaires.

Mais cette situation qui permet à Rieche de se sentir comme un poisson dans l'eau n'est pourtant qu'imaginaire. En d'autres temps (entre 1918 et 1923 par exemple), Ferdinand Rieche aurait trouvé des ennemis bolchévicks à qui se mesurer. Mais aujourd'hui l'ennemi ne se montre pas et le dispositif ultra-perfectioné mis au point par

Heinz Schubert dans **Ferdinand le radical.** *Ferdinand le grotesque ?*

Qui l'eût cru ?

On peut se poser la question après coup : qui eût cru qu'un livre sur le cinéma britannique puisse faire un succès de librairie ?

C'est pourtant ce qui arrive à l'ouvrage de Lefevre et Lacourbe : « Trente ans de cinéma britannique » édité par « Cinéma 77 ».

Parce que les lecteurs de notre revue et même ceux qui ne le sont pas (encore) ont découvert que c'était là l'ouvrage de références sans lequel on ne peut valablement parler du cinéma d'outre manche.

Dès lors, si, jusqu'ici, vous avez été assez négligent au point de reporter sans cesse votre commande, décidez-vous : vous aurez l'air malin quand on vous dira que l'ouvrage est en voie d'épuisement...

Ferdinand reste sans effet. Rieche devient même dangereux pour l'entreprise parce qu'il outrepasse les pouvoirs que le patronat confère à ses milices :... *« Faites-en plus mais n'en faites pas trop »*. Cette phrase résume en quelques secondes l'équilibre des pouvoirs et des rapports de force. On ne peut être plus clair et Rieche apparaît alors aussi dangereux qu'un véritable fasciste. Un autre cinéaste aurait pu présenter Ferdinand Rieche sous les traits d'une brute ou d'un monstre et tout le monde aurait été satisfait. L'habileté et, disons-le, l'art de Kluge a consisté à faire de Ferdinand Rieche un personnage si commun que le spectateur ne peut que s'interroger et par là-même s'inquiéter des forces redoutables et cachées qui sommeillent. Et si cet *« Etat de veilleurs de nuits »*, pour reprendre l'expression de Kluge, était parsemé de mini-Rieche ?

D'ailleurs le film va au-delà du simple renvoi de Ferdinand. Un épilogue le montre en train de prouver encore son « utilité » et l'importance de sa tâche. Que se passerait-t-il après l'arrestation de Rieche ? Serait-il libéré ? Serait-il annihilé pour toujours ? Serait-il reconverti ? C'est au spectateur d'envisager la suite... Et cette suite, le spectateur français aussi peut tenter de l'imaginer car le film de Kluge a cette qualité supplémentaire d'être proche aussi d'une réalité bien française. Qu'on se souvienne des agissements de certains vigiles patronaux que l'on tend un peu trop à oublier alors que leurs hauts faits remontent pourtant à une période assez proche. Du coup **Ferdinand le radical** vient apporter une illustration cinématographique, lumineuse d'un problème actualisé récemment par un ouvrage important.

Noureddine Ghali

LA BLONDE ET MOI

Rock et rôles

Parler de **The Girl can't Help It,** vingt et un ans après sa confection peut sembler totalement inutile. Certes, c'est une reprise, mais elle se résume à deux salles parisiennes et plusieurs lecteurs penseront qu'il s'agit là d'un caprice de rédacteur en mal de copie.

Pourtant, ce film de Frank Tashlin est exemplaire à divers titres et les deux décennies passées permettent de le juger sur un autre terrain qu'il le fut à l'époque de sa sortie.

On parle un peu trop n'importe comment du rapport « cinéma et histoire », ces derniers mois. Ce film de la Fox permet de réajuster assez élégamment le tir. Point de polémiques. Passons au film, en rappelant rapidement que Tashlin fut un cinéaste capital dans les années cinquante et il ne me déplait pas de faire remarquer qu'après un film de Nicholas Ray et un film de Hitchcock, Jean-Luc Godard mettait deux films de Tashlin et un de Guitry en tête de sa liste des dix meilleurs films de l'année 1957.

Rencontre sans hasard car l'esprit méchant et imparable de Guitry exerce un droit de miroir avec la lucidité burlesque et violente de Tashlin.

Il serait intéressant de pousser le parallèle, mais le lieu d'une critique de film ne le permet pas (on se demande pourquoi !).

Place donc au pur commentaire de ce chef-d'œuvre impur qui joue du cynisme comme d'autre du raccolage : avec une absolue efficacité.

D'abord, il y a un scénario parfait, issu d'une pratique hollywoodienne sans failles. S'il est vrai qu'un bon scénario ne suffit pas à faire un film intéressant, il faut bien admettre que, sans cet avantage, aucun film de fiction tourné aux USA dans les conditions de celui-ci ne pouvait être intéressant. Donc, le scénario se développe selon une structure parfaite, tout en mettant en crise les divers stéréotypes qui l'animent.

C'est que le film fut fait en 1956, à l'époque du point de rencontre de tous les mythes américains avec l'économie. 1956 : c'est l'année de transition, l'année des premiers mouvements qui allaient aboutir à la beat génération, la fin du ganstérisme à la petite semaine, les premiers succès de la télévision, les derniers sursauts d'Hollywood, la vague de nouvelles stars : James Dean, Anthony Perkins, etc., la prolifération des machines à plaisir américaines en Europe : billards électriques, juke boxes ; les débuts du Rock and Roll, des magazines de pin-up, la naissance du pouvoir d'achat des jeunes...

Tout cela alimente le scénario de **la Blonde et moi,** sans oublier les résidus de la comédie américaine : imprésario alcoolique, filles que l'on veut faire star, etc, etc...

Ce qui frappe, c'est comment tout cela est représenté, désigné, retourné, culbuté comme dans une machine à sous, à la différence que le trajet décrit est le seul possible pour frapper juste et faire un film complétement désespéré en ayant l'air de réaliser une comédie.

Dès l'ouverture-gag du film, la culture précédant cette période en prend un sacré coup : juke boxe, Little Richard, etc, etc. Et tout le long du film, les rockers du moment viennent faire trois petits tours, histoire de réussir le coup commercial de la FOX : un film avec les idoles de la jeunesse d'alors. Mais Tashlin n'aime pas servir la soupe et la manipulation de ces numéros de music-hall devient autre chose qu'une nécessité de contrat. Tashlin ne juge pas, même s'il joue avec le ridicule d'un guitariste à la gauche de Gene Vincent ou le dandinement d'un rocker guindé à veste rouge (Nino Tempo, il me semble). Il désigne ce que va devenir la musique populaire aux USA, donc la musique qui va rapporter gros.

Aussi, le film est fait sur le nouveau véhicule de la mythologie de l'idole. Jayne Mansfield connait du succès avec un cri ; et elle ne sera vendu qu'ainsi. Son physique fera le reste mais il n'était pas nécessaire. Elle ne veut pas être star, mais le jeu est truqué pour qu'elle le soit...

La star cinématographique connait la fin de son règne. En effet, aujourd'hui qui est plus célèbre ? Presley, Bob Dylan et les Rolling Stones ou Catherine Deneuve, Faye Dunaway et Elisabeth Taylor. Qui gagne et rapporte le plus d'argent ?

Film sur l'économie dans l'histoire, en une période crise, le film de Tashlin fonctionne sans erreur.

Les jeux sont faits... Gangsters, grues, idiotes, pauvres, riches ou flics ... Cela ne compte plus. Ce qui compte c'est un talent qui consiste à fasciner la nouvelle vague d'acheteurs : les teenagers (plan de Wheeler constatant l'impact de Murdock). C'était en 1956. Le tout début. Cela n'a pas cessé.

Mais tout cela ne serait qu'une valeur sociologique du film si Tashlin n'était un authentique metteur en scène. Du gag stupéfiant issu du cartoon (l'arrivée de Mansfield chez Tom Ewell avec glace qui fond et lait qui bout sur son passage) aux moments de suspense, en passant par des ellipses extrèmement modernes, le film ne cesse de fonctionner par son écriture syncopée, électrique, proche de cette musique populaire qu'il découvre. C'est la dénotation permanente : la remise en questions des processus sécurisants de la fiction standard.

C'est une inflation de sophistication de l'actrice — qui la commente — (vous me verriez sans maquillage !...), de scènes clichés de l'époque (robe jaune canari, voiture rouge et océan vert) qui porte plus qu'un parfum de rétro aujourd'hui.

En fin de compte, Tashlin avait compris qu'on ne témoigne d'une époque qu'en la représentant dans son mythe, et en désigant celui-ci dans ses codes.

Noël Simsolo

LA BLONDE ET MOI (The Girl can't help it). USA, 1956. Cinémascope, De Luxe Color. Réalisation : Frank Tashlin. Scénario : Frank Tashlin et Herbert Baler, d'après une histoire de Garson Kanin. Images : Léon Shamroy. Direction artistique : Lyle R. Wheeler et Leland Fuller. Musique : Lionel Newman. Supervision vocale : Ken Darby. Paroles et musique des chansons : « The Girl can't help it » et « Rock around the Rock Pile » : Bobby Troup. Décors : Walter M. Scott et Paul S. Fox. Montage : James B. Clarck Costumes : Charles Le Maire. Son : E. Clayton Ward et Harry M. Léonard. Production : Frank Tashlin pour la FOX. Distribution : Fox et studio Action. Interprétation : Tom Ewell (Tom Miller), Jayne Mansfield (Jerri Jordan), Edmond O'Brien (Murdock), Julie London, Ray Anthony, Barry Gordon, Henry Jones, John Emery, Juanita Moore, Fats Domino, The Platters, Little Richard, Gene Vincent, The Tremers, Eddie Fontaine, The Chuckles, Abbey Lincoln, Johnny Olenn, Nino Tempo, Eddie Cochran.

CARRIE

Probe, pucelle et passionnée

A force de se produire toujours devant le même noyau d'initiés, à force de talent et de ténacité, Brian De Palma devait finir, un jour ou l'autre, par s'attirer les bonnes grâces de la critique et, par contrecoup, du grand public. C'est, désormais, chose faite avec **Carrie** qui, outre le grand prix d'Avoriaz 77, obtint, outre-atlantique, un très grand succès public. Il faut s'en réjouir, d'autant que des cinéastes uniquement branchés sur le fantastique ne sont guère monnaie courante, ou disparaissent comme des étoiles filantes : Leslie Stevens, George Romero, Jack Clayton. Cela n'empêche. Depuis **Obsession**, qui date de 1975, De Palma semble se tenir en équilibre instable, à l'arête du vrai et du tape à l'œil, de l'original et du prêt à porter. **Carrie** n'échappe pas aux défaut d'**Obsession**. Le cinéaste s'abandonne au goût du clinquant, se laisse complaisamment entraîner par le courant de l'histoire, au détriment des nuances et même des ponctuations.

Une fois encore, la solitude est le thème central, envahissant, enivrant du film. Tous les autres en découlent ou en dépendent. Les rapports entre les êtres, principalement de sexe différent, possèdent en germe leur propre destruction. il y a, toujours, l'un des deux qui se sert de l'autre : c'est ce que j'ai appelé « *la course poursuite au Vél d'Hiv'* » (1). L'amour est aspiration vers une communication impossible ; toute vie est douloureuse parce que enfermée en elle-même. La seule évasion efficace est dans l'imaginaire, situé dans un monde de violence poussé à son paroxysme, où l'être se retrouve, épris d'une vengeance morbide, sadique.

Carrie White, jeune étudiante, timide et timorée, découvre, un jour, qu'elle a basculé du côté des grandes personnes. Instant où elle connait ses premières règles. Elle reçoit ce baptême du sang, comme une émigration hors de son corps, hors de son identité. cette blessure morale, malgré les apparences, ne se cicatrisera jamais. Si ses petites camarades de classe se moquent d'elle, sa propre mère, loin de la réconforter, de la réchauffer, l'injurie, la traine dans la boue, la soupçonnant d'avoir eu des rapports sexuels. Margaret White évoque irrésistiblement les Evangélistes illuminés du Sud, ces Billy Sunday, Aimée Temple McPherson ou Mary Baker Eddy, faux prophètes et illuminés qui inspirèrent William Faulkner ou Flannery O'Connor. Dans ce Deep South, la foi a toujours aveuglé, toujours appelé à la folie. La chair est damnée. La dévotion charnelle, Dieu l'a raflée à son profit. C'est dire que tout ce qui se fait hors de Dieu, hors de l'ordre universel, est sale, avilissant, répugnant. Margaret se signe d'effroi devant le sacré bordel du monde voué à la damnation éternelle. Elle a tout fait pour tenir sa fille éloignée de ce jardin délabré qu'est la réalité.

N'empêche. Carrie veut connaître la vie, quitte à hypothèquer le présent afin de brouiller son passé. Elle pense, naïvement, pouvoir nouer avec les autres, c'est-à-dire avec ses petites camarades, et surtout avec les garçons du collège. A tort. Car, il n'y a pas de solution, et l'amour est voué au malheur. On se trouve devant une sorte de pari pascalien. Au jeu de l'amour, Carrie White est perdante à tous les coups : qu'elle sorte vaincue de son idylle avec Tommy Ross, le playboy de la classe, ou qu'elle en sorte vainqueur, car la réalité devient alors son tombeau, une femme toute entière à sa proie attachée. Son gymkana entre la vie et la mort fait penser au parcours du combattant : on y laisse toujours des plumes. Comme dans les autres films de De Palma, c'est de l'horreur à l'état pur que naîtra la purification du protagoniste, et jusqu'à un certain point, la béatitude : le protagoniste se retrouvera lui-même au fond de son déses-

CARRIE. USA. 1976. Réalisation : Brian De Palma. Scénario : Lawrence D. Cohen d'après un roman de Stephen King. Images : Mario Tosi. Couleurs par Deluxe. Son : Bertil Hallberg. Musique : Pino Donaggio. Chansons : « Carrie », « Born to have it all », interprétées par Katie Irving. Décors : Robert Gould. Costumes : Rosanna Norton. Production : Paul Monash pour Red Bank Films. Distribution : Artistes Associés. Durée : 98 mn. Interprétation : Sissy Spacek (Carrie White), Piper Laurie (Margaret White), Amy Irving (Sue Snell), William Katt (Tommy Ross), John Travolta (Billy Nolan), Nancy Allen (Chris Hargenson), Betty Buckley (Miss Collins), P.J. Soles (Norma Watson), Sydney Lassick (Mr. Fromm), Stefan Gierash (Mr. Morton), Priscilla Pointer (Mrs. Snell), Michael Talbott (Freddy), Doug Cox (le professeur), Harry Gold (George), Noelle North (Frieda), Cindy Daly (Cora), Deirdre Berthrong (Rhonda), Anson Downes (Ernest), Rory Stevens (Kenny), Eddie McGlurg (Helen), Cameron De Palma (garçon sur la bicyclette).

poir, tandis que le monde perd ses cloisons et ses catégories, les écrans s'effacent, et les autres deviennent des bouffons atroces, blèmes, décharnés, transparents. De même que dans **Sisters** ou **Phantom of the Paradise**, le dernier quart d'heure de **Carrie** nous renvoie l'image hallucinante d'une société en ruines réduite à une carcasse grimaçante. La réalité crève dans l'horreur.

Le fantastique, chez De Palma, est l'art du rendez-vous manqué, la plainte d'êtres isolés dans un univers où l'amour au sens le plus large est dénié à celui qui le mendie. La Vérité qui se cherche au travers des mensonges. C'est dire qu'ici le fantastique ne bouche pas les trous de la réalité, mais les creuse. On a comme l'impression que, dès leur naissance, les héros de De Palma héritent de cette phrase que prononçait Caliban, dans **La Tempête** de Shakespeare : « *Vous m'avez appris à parler, et tout le profit que j'en tire c'est de savoir maudire* ». Toute la maîtrise de son art, le cinéaste la révèle dans des plans où les protagonistes, tragiques dans le dérisoire, pitoyables locataires de chimères, demeurent comme absents, sans réelle possibilité de communication, en suspens dans leur irrémissible solitude (séquences entre la mère et la fille, celle du bal). Pourquoi, bon dieu, alors, tous ces falbalas qui désembellissent le film ? De Palma a de la patte. Il en a même parfois un peu trop. Qu'il range à l'avenir, dans l'armoire lelouchienne, tous ces flous artistiques et ralentis d'images. Trop d'esbrouffe, trop de choses hors sujet (telles ces images du générique qui n'en finissent pas de caresser le corps de Sissy Spacek). Et même — fait troublant — du plagiat. Quand on voit De Palma loucher sur la copie du premier de classe, George Lucas, ça a un côté un peu gênant, voire indécent. De Palma se sent mal à l'aise, et on le comprend. Vous me rédigerez cent fois : on ne copie pas sur son petit camarade...

Jonathan Farren

(1) *Cinéma 77*, Avril, n° 220, p. 94.

Carrie, de Brion de Palma. *Une sorte de pari pascalien*

AMES PERDUES

L'enfer de Venise

Depuis quelques années, et au rythme d'à peu près un film par an, Dino Risi est un cinéaste heureux. La comédie italienne, dont il est, comme il dit, l'un des « coupables », est un genre qui marche. Son association avec Vittorio Gassman fonctionne aussi bien que possible (1). En pleine possession de son métier, de son talent et des recettes du succès, l'auteur de **Parfum de femme** change de registre. « *Je me suis mesuré, avec* **Ames perdues** », précise-t-il, « *à un genre classique du cinématographe, celui du thriller, mais il ne s'agit pas ici d'un traditionnel film à suspense. Ici, il y a quelque chose de plus (du moins, j'espère que les spectateurs le percevront) : un sentiment d'inquiétude, de peur, d'angoisse, qui est assez répandu de nos jours. Et même si le film a une apparence assez ancienne, c'est un film qui a l'air d'être hors du temps, je pense que l'angoisse, la peur qu'il communique, l'inquiétude qui le parcourt, sont typiques de notre époque.* »

Dans une Venise plus belle et plus délabrée que jamais (« *Venise* », dit le guide en montrant des eaux croupies, « *est une vieille dame qui sent mauvais* »), un adolescent venu apprendre la peinture rencontre un couple étrange, dont il va découvrir la folie et l'insolite complicité. Ces deux représentants de la grande bourgeoisie, qui donnent l'impression de vivre hors du temps, dans une demeure mystérieuse, environnés de fantômes, auraient été, il y a quelques années, le couple idéal pour un film se situant entre la féérie et l'amour fou, entre un fantastique à la Henry James et un merveilleux à la *Malombra*. Ils auraient pu, également, se retrouver dans un film de Bunuel, du Mankiewicz de **Madame Muir** et même de l'Hitchcock de **Marnie**, tout ceci pour dire qu'il y avait bien des manières d'adapter le roman qui sert de base à Risi et à son co-scénariste Bernardino Zapponi.

Nul doute à ce niveau que le choix de Vittorio Gassman n'ait été déterminant. De film en film, Gassman promène un personnage à deux visages, use de son physique de séducteur élégant pour devenir volontiers inquiétant et provocant, et le roman de Giovanni Arpino lui sert « sur un plateau » un de ces rôles à transformation où il excelle. Dans le double rôle de l'ingénieur Stolz et de son « frère » fou, Berto, Gassman nous donne une admirable composition digne en tous points de celles de **Parfum de femme** ou des **Monstres**, passant cette fois encore de la caricature à l'émotion.

L'émotion, Risi ne la cherche pas systématiquement dans un film où, justement, il aurait été facile de la trouver. **Ames perdues** ne sera pas non plus l'étude clinique d'un cas de schizophrénie. « *Naturellement* », précise Risi, « *un psychiatre pourrait donner une définition clinique du personnage principal, qui est évidemment un schizophrène, c'est-à-dire un être coupé en deux, avec une double personnalité. Nous voyons un homme qui vit deux vies différentes : une vie de jour et une vie de nuit, une vie intérieure et une vie extérieure, une vie qu'il mène selon les règles d'un certain type d'éducation (la sienne est une éducation de vieille famille bourgeoise autrichienne) et son âme secrète, diabolique. Ce que j'ai souligné, et qui n'était qu'effleuré dans le livre, c'est la représentation de cette solitude noire, profonde et absolue d'un homme qui n'arrive pas à communiquer* ».

Le sens de son film, c'est la mise en scène qui nous la donne. En parlant des (somptueuses) maisons dont on nous montre les façades closes au bord des canaux, le guide nous prévient : « *les maîtres ne se montrent jamais* ». L'intérieur de ces maisons, qui sont ou qui pourraient être de véritables palais, est à peine éclairé. Risi filme des gens qui vivent dans l'ombre, les migraines et la solitude d'une jeune

AMES PERDUES (Anima Persa). Italie, 1976. Réalisateur : Dino Risi. Scénario : Bernardino Zapponi et Dino Risi. Photo : Tonino Delli Colli (couleurs par Technospes). Son : Vittorio Massi. Montage : Alberto Gallitti. Décors et costumes : Luciano Ricceri. Musique : Francis Lai. Production : Pio Angeletti et Adriano De Micheli. Distribution : Fox Lira. 1 h 42. Interprétation : Vittorio Gassman (Fabio Stolz), Catherine Deneuve (Elisa Stolz) Danilo Mattei (Tino Zanetti), Anicee Alvina (Lucia Pandin), Ester Carloni (Annetta) Michele Capnist (le Duc), Gino Cavalieri (Professeur Sattin).

femme blonde et pâle, maîtresse d'une immense maison dont une partie des pièces est condamnée, et hantée par le double fou d'un homme qui n'aime plus d'elle qu'une image disparue. La Venise qu'il nous montre est peuplée de gens très vieux, qui se déplacent comme des fantômes (2). Les navires eux-mêmes sont à l'abandon, condamnés à l'immobilité, à la mort sur place, comme les fous isolés dans une des îles de la lagune. Risi nous fait assister à un lent processus de décomposition : mort de l'amour, amour de ce qui est disparu. Une bonne partie de ce qui nous est montré est filmée à travers les trous des murs ou des serrures, comme s'il ne restait plus du passé que quelques détails tel le petit pan de mur jaune de Vermeer (Vermeer dont le vieux professeur de peinture fait admirer un détail à ses élèves en l'actualisant). La caméra, elle, ne perce jamais complètement l'ombre qui entoure les personnages, et Catherine Deneuve dit à un moment : *« Je commence à être effacée. »*

Ce sont les souvenirs enfouis dans l'ombre qui font le plus souffrir, nous dit Risi. Le temps inflige des blessures incurables. Gassman dit très durement à sa femme : *« Tu es déjà un cadavre »*. Ce n'est pas pour rien que Risi situe **Ames perdues** dans une ville en pleine décomposition, dont il prend soin de nous montrer aussi l'envers (les égouts, l'asile d'aliénés, les salles de jeu les plus sordides). *« Venise est la ville représentative de toute une vieille Europe*

qui peu à peu s'enfonce », à l'image de sa grande bourgeoisie, dont Gassman ne nous montre le côté officiel que pour mieux nous faire entrevoir son *enfer*.

La noirceur de Risi ne le cède en rien à celle de Wilder (ce n'est pas un mince compliment). Comme Wilder, Risi sait jouer de la comédie pour l'abandonner brusquement. Au-delà des apparences, il sait nous montrer, contradictoirement, la brutalité, l'ironie, la violence et le désespoir du personnage de Gassman. Le cinéma de Risi nous semble devenir, de plus en plus grinçant, de plus en plus désespéré, sa vision du monde de plus en plus pessimiste. Cela fait pas mal d'années que Gassman n'est plus seulement un matamore, un triomphateur. L'accent est mis de plus en plus sur la composition permanente de l'acteur, pour aboutir à un constat d'échec.

Ames perdues, où Risi s'éloigne beaucoup plus de la comédie que dans ses précédents films, n'échappe pas à ce pessimisme habituel, même si le moment où la folie trouve son expression la plus éclatante, apparaît en pleine lumière (façon de parler) est, aussi et surtout, un de ces grands moments d'amour fou dont le cinéma est bien peu prodigue. A l'instant où il nous dévoile l'amour impossible et désespéré de ses personnages, où leur passion explose dans une impasse bouleversante, Risi n'a plus pour eux que compréhension et tendresse. A la fin de **La Carrière d'une femme de chambre**, le comédien interprété par Gassman cessait de n'être qu'un cabotin pour jouer véritablement avec sa vie. A la fin d'**Ames perdues**, Risi referme la porte de la demeure mystérieuse sur un accord mystérieusement retrouvé au-delà du désespoir et de la folie. Il fallait pas mal de talent pour oser franchir ce seuil mystérieux.

On pourrait aussi faire, par l'absurde (c'est-à-dire par son absence) la preuve du talent de Risi. **Histoire d'aimer**, de Marcello Fondato, nous propose un générique digne des meilleures réussites de la grande comédie italienne, celle de Risi ou de Comencini : Claudia Cardinale, Vittorio Gassman, Monica Vitti et Giancarlo Giannini réunis dans une histoire qui comporte tout ce qu'il faut pour faire une (bonne) comédie, en empruntant même sans vergogne aux (bonnes) sources tout ce qui pourrait faire un film à la fois drôle et touchant. Il ne suffit pas de connaître la recette pour que la sauce prenne, il faut un tour de main : **Histoire d'aimer** est un film désespérant de plastique où, livrés à eux-mêmes, les comédiens s'efforcent désespérément de nous faire rire. Rien n'y manque ? Si, l'essentiel, quelqu'un comme Risi pour donner de la vie, de la verdeur, du souffle à ce qui n'est plus que le squelette d'un film. L'essentiel, c'est le regard, c'est-à-dire : la mise en scène.

Dominique Rabourdin

1. Même si **La Carrière d'une femme de chambre** a été très « diversement » accueilli, au moins en Italie.

2. Il faut dire que le ton d'**Ames perdues** est par moments très proche de celui d'un admirable nouvelle d'Alberto Savinio. *Casa « la Vita »*, et que quelques plans du film ne sont pas sans faire penser à certains « *intérieurs métaphysiques* » de Chirico.

LES SORCIERS DE LA GUERRE

Fritz rencontre Moorcock

Le dessin animé n'est plus quelque chose d'opaque, de ranci ? Bien, au contraire. Ce genre est devenu, en quelques années, une matière vivante, grinçante, où il revient au dessinateur de prendre la tenue de l'éclaireur. Par exemple, les films de Ralph Bakshi se différencient, grandement, de ceux d'autrefois, en ceci qu'ils sont moins une utopie qu'un constat, un plaidoyer qu'un réquisitoire. Avec deux films seulement : **Fritz the Cat** et **Heavy Trafic (Flipper**

City), Bakshi s'est tellement identifié à la culture hip new-yorkaise qu'on ne peut plus parler d'elle sans parler de lui. Bakshi, c'est une ironie qui se promène sur les choses, qui les effleure, une allure décontractée, un goût prononcé pour le « *Keep on truckin* » (1), une poésie du cradingue, de la gadoue, pas tant physique que morale ou sentimentale. Là où autrefois les bons faisaient le beau et s'en tiraient toujours par des cabrioles, les personnages dessinés par Bakshi et son équipe se cognent à toutes les portes, ramassent une quantité non négligeable de gnons. Ca finit souvent mal, dans des mares de sang. On n'a jamais tant vu d'hémoglobine dans le dessin animé, même si on sait que ce n'est qu'une tache rouge. On retrouve, dans **Les Seigneurs de la guerre**, l'allure décontractée et quelques-uns des personnages de **Fritz the Cat**. On aurait presque pu le sortir sous le titre :*Fritz au pays de l'héroic fantasy* (2).

Comment un paumé new-yorkais se retrouve catapulté dans un pays de légende et en d'autres temps. Trois mille ans après que la terre ait été ravagé par un conflit nucléaire, l'humanité s'est transformée en mutants guerriers, agressifs qui ne cherchent qu'à assouvir leur désir de violence et de domination. Restent, pourtant, comme par miracle, quelque êtres humains entourés de nains, elfes et fées. Imaginez, alors, Fritz rencontrant les Freak Brothers (3) enrolés dans l'armée des sorciers de la guerre, et cherchant toutes les combines pour s'en sortir. Afin de respecter les lois de l' *héroic fantasy*, Bakshi met en scène deux sorciers, l'un bon et l'autre méchant, et une jolie princesse aussi gironde que les nanas de Crumb. Tout est bien qui finira bien. **Les Seigneurs de la guerre**, est curieux, comme un vêtement mal coupé. On regrettera, en premier lieu, que Bakshi ne se soit pas appuyé sur un script plus musclé, faisant moins place aux délayages et aux redites. Le parallèle entre ces sorciers de la guerre et les nazis est pour le moins appuyé. Mieux vaut ne pas trop mettre les points sur les i, dans le domaine de la S.F. On imagine, sur un tel canevas, ce qu'auraient imaginé Michael Moorcock ou John D. Mac Donald. Bien sûr, le film aurait coûté nettement plus cher. Mais pourquoi ne pas adapter le merveilleux *Elric le Nécromancien*, de Moorcock ?

Bakshi aurait certainement su, et mieux qu'un autre, traduire visuellement ce formidable empire de Melniboné qui domina la Terre, bien avant que commence l'Histoire, en un temps où dieux, démons et sorciers cotoyaient les humains. On aurait eu grand plaisir à retrouver alors Fritz et ses potes : Mr. Natural, Flakey Foont, Pete the Plumber, tous ces shit-heads de la civilisation US.

Surprise : les dessins n'ont plus de personnalité. Cela provient-il de changements dans l'équipe de Bakshi ? Ou d'un manque d'inspiration ? Les références gènent dans les entournures. On n'emprunte pas, impunèment, aux dessinateurs pour enfants du début du siècle (Maxfield Parrish, Kay Nielsen, Arthur Rackham) le décor, à Rod Ruth, génial dessinateur des années quarante-cinquante, les silhouettes, et au fameux tandem Hanna-Barbera les coloris. La mayonnaise ne prend pas. Question de dosage. Cela ne signifie pas qu'on n'attende pas son **Lord of the Rings**, adaptation de la célèbre saga de Token. Avis aussi aux distributeurs : il existe un film de Bakshi, inédit en France. Il s'intitule **Cooskin** et est, parait-il, superbe. Distributeurs, mettez quelques sous de côté...

Jonathan Farren

LES SORCIERS DE LA GUERRE. (WIZARDS(. USA. 1976. Réalisation, scénario, production : Ralph Bakshi. Dessins de John Sparey. Animation : Irven Spence, et Brenda Banks, Martin B. Taras, Robert Taylor, Arthur Vitello. Couleurs par De Luxe. Montage : Donald W. Ernst A.C.E. Musique : Andrew Belling. Production : Ralph Bakshi pour Bakshi Productions Inc. Distribution : Twentieth Century-Fox. Durée : 80 mn. Avec les voix de : Bob Holt, Jesse Welles, Richard Romanus, David Provalx, James Connell, Steve Gravers, Barbara Sloane, Angelo Grisanti Hyman Wien, Christopher Tayback, Mark Hamill, Peter Hobbs, Tina Bowman.

(1) Expression familière aux lecteurs de bédés de Crumb. Peut se traduire par « laisse couler, la Seine sera, toujours, sous les ponts ».
(2) C'est tout de même mieux que le titre retenu : **les Sorciers de la Guerre**. D'autant qu'avec un titre pareil, peu de parents y emmèneront leurs enfants. Une bien triste histoire.
(3) Célèbre figures de la bédé américaine. Leur papa a pour nom Gilbert Shelton.

SCRIM

Banalisation

Dans une pièce, deux actrices, une caméra et un texte. Plus que dans d'autres films, l'impression persiste, diffuse qu'il s'agit d'éléments isolés, qui n'ont pas pu se fondre en un film. Le texte particulièrement, sent l'écriture, le travail, il pré-existe à l'acteur qui va le dire. Non pas, que ce ne soit le cas habituellement, mais ici, ce décalage ne produit rien. Il est demandé à l'acteur de s'identifier au personnage suivant la norme classique, de donner dans la vraisemblance. Le texte dont donc avoir un caractère naturel puisque c'est le style choisi, malheureusement sa construction, son dosage, ses ficelles apparaissent.

Que disent-elles ces phrases mâchées par deux comédiennes. Que l'absence de l'homme en prison pèse à l'une, et que la venue de l'autre irrite et attire, substitue la certitude de la présence au vertige du vide. Que disent les comédiennes, assises, allongées, endormies, en train de manger, elles banalisent au possible le message, le rendant familier. Que dit la caméra, plus de la moitié du film en gros plan, que les comédiennes sont fatiguées, que parfois elles ne parlent pas, que la caméra les fixe quand même, visage ou main plein cadre sur l'écran, et que ce visage et cette main muets, appellent le spectateur à parler, c'est-à-dire à investir le film, à supposer que derrière le silence, se cachent des pensées, une réflexion qui diraient plus que le texte lui-même. Roublardise que ce silence qui en dit long ?

Lumière d'aquarium tout au long du film, pénombre, qui là aussi incite à se dire qu'il doit y en avoir des choses cachées dans cette obscurité, des choses importantes et que nous devons faire bien attention à tout comprendre.

Cette mise en scène de l'ellipse, qui suscite plus qu'elle ne montre, qui refuse de se dévoiler, de s'admettre comme telle, évite au réalisateur d'avoir à prendre parti. Comme les personnages, tout dans ce film fuit la responsabilité.

Jean-Pierre Le Pavec

TRANSAMERICA EXPRESS

Faux Hitchcock

Un éditeur de Los Angeles, George Caldwell, décide, pour se reposer pendant les deux jours que durera le voyage jusqu'à Chicago, de prendre le Transamerica Express. Le trajet qu'il accomplit lui permet, en fait, de découvrir que la sécurité des voyageurs n'est pas toujours garantie sur certaines lignes de chemin de fer, que la mort violente y rôde avec une belle ténacité et que les signaux d'alarme n'y fonctionnent jamais. **Transamerica Express** propose ainsi, pour ses exactions, un lieu plus que classique au cinéma, sans même remonter à **Une femme disparaît** (les couloirs et les compartiments des wagons), un personnage encore plus classique (l'innocent entraîné par un malheureux concours de circonstances dans une affaire criminelle et contraint à son tour de semer les cadavres derrière lui pour sauver sa peau), enfin un mélange des genres, le thriller et le comique, dont l'efficacité n'est plus à démontrer: Hitchcock, encore lui, en a donné, à plusieurs reprises et magistralement, la preuve.

Arthur Hiller ne fait que rabâcher une leçon, celle d'Hitchcok décidément, qu'il n'a pas comprise, croyant innocemment qu'une situation de ce genre (voir plus haut) se suffit à elle-même et que, pour résumer, il n'y a pas trop lieu de s'inquiéter du scénario, Gene Wilder

devant, de toute manière provoquer le rire. Calcul qui, à terme, se révèle hasardeux : Wilder, somnambulique, n'est ni drôle ni pas drôle, mais strictement rien. Quant au scénario il s'effiloche doucement, au long du voyage, sous le poids de ses invraisemblances On voit mal, même avec beaucoup d'imagination, un escroc, pour deux faux Rembrandt, assassiner autant de monde — dont un agent du F.B.I. — et livrer une bataille rangée à des forces de police considérable — même si on nous apprend que, pour une autre escroquerie, il a déjà fait sauter un avion et sa centaine de passagers (sic).

Reste, bien rythmée, la séquence finale, très attendue, du train sans pilote, défonçant la gare de Chicago (1). Plus une scène de séduction où Jill Clayburgh déploie beaucoup de charme (s). Ce qui est finalement peu, au total, pour un film de deux heures, poussivement lancé sur les rails du n'importe quoi.

Tristan Renaud

(1) N'oublions pas que Hiller est l'auteur d'un authentique film-catastrophe : **Love Story.**

ROCKY

Un K (O) douteux

ROCKY. Etats-Unis, 1976. Réalisateur : John G. Avildsen. Scénario : Sylvester Stallone. Photo : James Crabe. Montage : Richard Halsey. Décors : James H. Spencer. Musique : Bill Conti. Production : Irwin Winkler et Robert Chartoff. Couleurs. 2 h. Distrib. : Artistes Associés. Interprétation : Sylvester Stallone (Rocky), Talia Shire (Adrian), Burt Young (Paulie), Burgess Meredith (Mickey), Carl Weathers (Apollo), Thayer David (Jergens), Joe Spinell (Gazzo), Jimmy Gambina (Mike), Bill Baldwin, Al Salvani, George Memmoli, Jodi Letizia, Diana Lewis, George O'Hanlon, Larry Carroll, Stan Shaw, Don Sherman, Billy Sands, Pedro Lovell, De Forest Covan, Simmy Bow, Tony Burton, Hank Rolike, Shirley O'Hara, Kathleen Parker, Frank Stallone, Lloyd Kaufman.

En 1955 les Etats-Unis remportaient à la surprise générale la Palme d'Or à Cannes avec **Marty**, un petit film qui tournait délibérément le dos au star-system hollywoodien. Le réalisateur était Delbert Mann, le scénariste Paddy Chayefsky — le même qui cette année conduisit **Network** aux honneurs. Le néo-réalisme avait enfin franchi l'Atlantique et l'on fit grand bruit autour de l'extrême banalité du sujet. Rappelons-le : Chayefsky nous contait les timides amours d'un garçon boucher et d'une institutrice, dans le quartier pauvre italien de New York. Le héros n'était pas le sosie de Rudolph Valentino : c'était Ernst Borgnine avec sa grosse trogne de brute sympathique. L'institutrice n'avait rien de comparable avec une Miss Univers toute fraîche émoulue d'un concours à Miami : c'était Betsy Blair avec son air de chien battu, son profil ingrat et son cœur gros comme ça. Le film était loin d'être mauvais. Habile même et plutôt émouvant. Son importance dans le petit monde du septième art ne fut pas négligeable. Les stars se rendirent soudain compte que leurs rivales pouvaient parfaitement être fichues comme l'as de pique et les héros romantiques commencèrent à regarder les porteurs de sandwichs comme d'éventuels concurrents. Et puis Hollywood digéra cette arête et le néo-réalisme façon télé n'eut qu'un temps.

En 1977 soit vingt-deux ans après l'affaire **Marty** éclate l'affaire **Rocky**. Une histoire édifiante. Un inconnu propose un sujet de son cru sur un petit boxeur minable qui a force de volonté se fait une place au soleil et conquiert le cœur d'une timide vendeuse de tortues. On lui rit au nez. Il s'obstine. Il trouve un réalisateur point méprisable mais sans génie excessif : John G. Avildsen auteur de l'honorable **Joe, c'est aussi l'Amérique.** Le rôle principal du film n'intéresse personne. Qu'à cela ne tienne : Sylvester Stallone se dit qu'après tout il est capable avec son physique de remplacer n'importe quelle vedette cotée au box-office. Et le voilà scénariste et premier rôle. Deux producteurs comme il n'y en a qu'en Amérique acceptent le pari insensé (la petite histoire murmure même qu'ils se laissent aller à hypothéquer leurs maisons pour trouver un financement minimum). Le film se fait. Et le miracle agit. Le film sort sur les écrans. Le légende s'en empare. La foule accourt. Quand vient l'heure des Oscars Avildsen rafle le prix de le mise en scène, Stallone celui du scénario et **Rocky** celui du meilleur film.

Les échotiers humentla bonne affaire. Et l'on consolide la légende autour de Stallone. C'est la vieille histoire du Père Rockfeller ou Vanderbilt ou je ne sais plus quel autre roi du chewing-gum qui vendait des lacets de souliers dans une rue crasseuse de New York et qui en trois coups de cuiller à pot est devenu l'un des gros nababs des finances yankees.
Parfait. Vive l'Amérique ! La moralité de cette histoire c'est que la richesse sourit toujours aux persévérants, qu'un « gagnant » est toujours récompensé et que les Etats-Unis sont un paradis démocratique. Le film fait son petit bonhomme de chemin sur ces petites idées toutes simples. Le grégarisme et le matraquage font le reste.

Et le film super couronné arrive en France. Et on le voit, la curiosité aiguisée mais la lucidité également en éveil. Le scénario a la franchise de la simplicité. Dans les quartiers pauvres de Philadelphie un boxeur sans ambition vivote, traficotant par-ci par-là et courtise maladroitement une timide jeune fille à lunettes qui s'étiole derrière des cages d'oiseaux, des bocaux de poissons rouges et des bacs à tortues. Permettez que j'enfonce le clou deux fois... Nous sommes une fois de plus dans le monde des Ritals, encombré de paumés sympathiquement alcooliques, de managers-pas-de-chance et de gangsters en mie de pain. Il y a même un boucher (tiens ! tiens) qui permet à Rocky de prendre ses quartiers de bœufs pendus pour un punching-ball spongieux. Ballotés entre le misérabilisme pathétique, l'émotion d'une Love Story populiste et le pittoresque d'une bande de *born-losers* nous sommes à deux doigts de la compassion. Puis le miracle arrive. Un puissant organisateur de boxe désireux d'organiser un combat douteux avec un super-champion noir contacte notre toquard. Et le toquard prend conscience de sa valeur, s'entraîne, se bat comme un lion, tient la limite devant son matamore et ensanglanté mais glorieux s'empare du petit cœur sanglotant de sa marchande de tortues.

La métaphore est optimiste. L'esprit rooseveltien n'est pas mort. Que dire du film lui-même ? Ce qu'on a dit en son temps de **Marty** : un

« petit » film, pas désagréable, pas mal joué mais d'une originalité bien banale. Que ce film fasse courir les spectateurs laisse pantois. La couleur y est assez laide, les enchaînements plutôt lourds, la profondeur psychologique plutôt mince. On n'ose se souvenir des films de boxe américains car ce serait accablant pour Avildsen (**Nous avons gagné ce soir**, de Wise, **Marqué par la haine**, du même Wise, voire **le Champion**, de Robson). Les acteurs ont parfois des difficultés à se couler dans la peau de leurs personnages. Passe encore pour Stallone qui a une belle carrière devant lui pour hanter les films d'horreur avec un physique « au beurre noir ». Passe surtout pour Burt Young excellent « Paulie » mais Talia Shire (la sœur de F.F. Coppola, ex-vainqueur aux Oscars et heureux papa des « *Parrains* ») a un mal fou pour s'enlaidir et jouer les godiches en patins à glace.

Si **Rocky** reste intéressant c'est davantage par ce qu'il nous dit de la mentalité américaine que par ses propres qualités cinématographiques. En quinze ronds, Sylvester Stallone nous démontre que le seul pays au monde qui permette à David de ne pas être ridiculisé par Goliath c'est la libre Amérique. Il y a un message plus tendancieux : à savoir que seul l'individualisme forcené et la certitude de sa propre force sont capables d'ouvrir les portes du succès

Dès lors les obstacles sont des « tigres de papier ». Ils ne sont imputables ni au contexte social ni au déterminisme d'un système économique et politique donné, mais semblent directement liés à la capacité que possède chaque individu de les surmonter ou de se laisser dévorer par eux. Les forts surnagent. Tant pis pour les autres.

Le héros prouve en tout cas par a + b que le succès est la seule et unique clef du bonheur. Et le seul moyen de se faire une place au soleil. La dignité d'un homme viendrait donc de ce qu'il saurait si l'occasion se présentait, saisir sa chance. Mais on peut se poser la question suivante : et si la chance frappe toujours chez le voisin faut-il se contenter d'être le paria humilié d'un capitalisme triomphant ? **Rocky** ne va pas si loin. Il lui suffit de « s'installer chez le voisin ».

Jean-Loup Passek

LE REGARD

L'écran et la fiction

Marcel Hanoun n'a pas bonne presse (en France en tout cas), et pas plus dans cette revue qu'ailleurs. Mais ce serait erreur d'imputer cette situation à une quelconque faiblesse du cinéaste. La majorité des articles (peu nombreux) consacrés aux films d'Hanoun font l'éloge d'une certaine conception du cinéma sans presque parler du film, ou rejettent celui-ci avec des arguments manifestement extérieurs à une quelconque analyse. Il y a quelque chose de névrotique dans la relation du cinéaste et de ses spectateurs-critiques. Quelque part, quelque chose fabrique du rejet dans les films d'Hanoun.

Ce n'est pas **le Regard** qui va beaucoup changer les données de ces relations. Tout le cinéma d'Hanoun est travaillé d'un questionnement de la place du spectateur dans l'économie d'un film. D'une certaine façon, **le Regard** met en jeu le rapport immédiat spectateur-objet du regard. Le caractère érotique de tout spectacle a été suffisamment noté depuis longtemps comme le voyeurisme de tout spectateur. D'aucuns y ont fondé tout leur propos, Hitchcock par exemple. La vague du cinéma pornographique a évidemment actualisé le propos et montré les limites d'un schématisme un peu simpliste. Quittant le domaine de la métaphore, refusant tout déplacement du champ du désir, le porno donnerait « à voir » l'acte même dont tout spectacle n'est que le déguisement, l'écran. Dès lors, la

levée de l'interdit aurait dû abattre tout le cinéma de fiction au profit de documents sexuels qui auraient dû suffire à la satisfaction de tout spectateur, et épuiser tout désir de fiction.

On sait qu'il n'en a rien été. Le cinéma pornographique, au contraire, s'il répond à d'évidents besoins, engendre une multitude d'insatisfactions. La plus grande partie du cinéma pornographique ne saurait fonctionner que sur un appauvrissement de plus en plus grand de la fiction, réduit à un récit linéaire aux structures de longue date établies. C'est que dans son mécanisme, le porno, dont on voudrait qu'il soit la vérité, qui, chacun sait, ne peut être que toute nue, est fondé sur un mensonge : que ce qui a lieu sur l'écran a lieu dans la vie, dans le réel, est la vie (puisque c'est l'objet ultime du désir). Comme tout film, le porno n'est que fiction et l'identification du signifié et du référent ne saurait participer que d'un subterfuge.

On pourrait, par ouïe-dire, prendre **le Regard** pour un film pornographique. Mais dès le premier regard sur la réalité du film, l'erreur apparaît, avec la gêne. Gêne nullement puritaine d'un spectateur cultivé qu'on aurait installé crapuleusement et par surprise devant quelque grivoiserie, mais impossibilité de mettre les images sur le compte du réel : il est bien là, spectateur, face à un spectacle qui concerne son désir, mais qui n'est pas son désir. Ne pouvant prendre la fiction pour la vie (la place désignée de la caméra - du regard, voir l'accusation de froideur décochée au film) : le spectacle, de caractère sexuel, n'est pas la vie, mais de la représentation. En parallèle, un regard. Nous sommes placés face (et plus souvent pas de face, d'ailleurs) à une femme qui regarde un tableau (« Paysage avec la chute d'Icare », de Brueghel), qui lit un tableau. Qui pénètre du regard sa surface. Sa voix nous livre sa lecture, pleinement référentielle. Le film joue le mécanisme de cette lecture : la bande-son illustre parfois outrageusement le réel de cette image (le laboureur, ou la chute elle-même), entraînant parfois l'image à sa suite. Les deux séries se correspondent (scènes d'ébats amoureux dans la chambre d'hôtel, visite au musée), mais alors que la métaphore classique voudrait faire des scènes érotiques l'illustration ou la métaphore du plaisir artistique, c'est l'inverse qui se produit ici. C'est la lecture du tableau qui connote le spectacle le « porno », qui nous renvoie au défaut de lecture qu'implique une telle conception du cinéma : du tableau de Brueghel, nous ne voyons presque rien, malgré de nombreux plans de détails. Aucune vue d'ensemble, des éléments séparés, donc coupés de leurs possibilités signifiantes, du travail du tableau. La lecture cinématographique n'opère pas sur la surface, mais dans la profondeur, vers un au-delà de l'œuvre. De la même façon qu'Icare a volé trop haut, vers le soleil (à la fois Père et idéal abstrait), et rencontré la mort, Anne, lisant *à travers* le tableau une métaphysique, est porteuse de mort et de destruction. Le voyeur qu'est le spectateur et la jouisseuse d'art qu'est Anne se répondent : l'un et l'autre se perdent dans l'imaginaire de l'Esprit. Ils n'ont pas de véritable ancrage dans le réel (qu'ils confondent avec « le vrai » : voir l'interrogation d'Anne sur le soleil couchant du tableau, alors qu'Icare n'a pu brûler ses ailes qu'au zénith), c'est-à-dire dans la matière du tableau, dans celle des images cinématographiques. Et dans le même mouvement, le film d'Hanoun leur donne cet ancrage, puisqu'il empêche l'illusion dans le cas des scènes dites « érotiques » (et qui, précisément, ne peuvent fonctionner comme telles), déçoit dans le second cas, où l'*interprétation* du tableau n'est en aucun cas une véritable lecture. On retrouve ici toute la haine d'Hanoun contre le cinéma « pornolitique », le cinéma où règne la tyrannie du référent, avec, en plus, une volonté didactique évidente. **Le Regard** ne dénonce pas, il énonce.

Le Regard n'est peut-être pas le plus important des films d'Hanoun, c'est en tout cas un des plus simples et des plus clairs.

Joël Magny

LE REGARD. France, 1976. 1 h 05. Scénario, réalisation, images et montage : Marcel Hanoun. Son : Alix Comte. Décors : Gina Pellon, Catherine Mauchain. Musique : Christopher Wells. Gevacolor. Production : Ania Films, Z Productions Jean-Serge Breton. Interprétation : Anne Bellec (Anne), Jean de Gaspary (Jean), Juliette Le Clerc (Jeanne), Anne-José Branchu (Jeanne II), Stephan Koziak (le valet de chambre).

L'AIGLE S'EST ENVOLE

Démence et redondance

« Opération AIGLE... : Kidnapper Churchill dans une propriété du Norfolk. Le garder comme otage jusqu'à l'obtention d'une paix négociée... ». Signé Adolf Hitler.

Et pourquoi pas?

Toutefois, il faut bien dire que cette idée folle n'est pas née dans l'imagination du Führer, mais dans celle du romancier à grand succès Jack Higgins, auteur d'un best-seller qui a été lu, paraît-il, par quelque trois millions d'Américains.

John Sturges, habile vétéran du cinéma américain, est venu en Grande-Bretagne pour mettre en images cet envol de l'aigle et son échec plein de gloire. Dès les premiers plans, il annonce son postulat de récit : Quelques vues d'actualités d'époque nous montrent Hitler saluant Mussolini après l'extraordinaire opération de commando qui libéra ce dernier. Une voix off commente ces images de la réalité historique et introduit, sur le même ton, les éléments du film de guerre-fiction. Pourquoi Hitler, grisé par ce succès, ne tenterait-il pas une opération de ce genre contre le chef de la nation britannique? Himmler et l'Amiral Canaris (d'une ressemblance physique assez étonnante) seraient dans le coup. Ainsi tout le film est traité sur le mode du réalisme crédible.

C'est là l'erreur fondamentale. A cause de ce parti-pris, les ficelles du scénario deviennent autant d'énormités qui basculent dans le ridicule. Les baroudeurs sont présentés comme de magnifiques marginaux, superbement indifférents à l'idéal national-socialiste. Champions de l'antiracisme et des valeurs nobles, ils sont de la trempe des **Sept Mercenaires** jadis mis en scène par John Sturges. En uniformes allemands, et portant fier leur croix de fer, ils semblent émerger d'une saga hollywoodienne curieusement détournée. Pour que la mesure soit pleine, les scénaristes leur offrent comme allié... un Irlandais élevé à la hauteur du symbole, puisqu'il est membre actif de l'IRA. On croit rêver...

Tous ces stéréotypes, à l'exception de l'Irlandais, trouveront une mort héroïque, et saluée comme telle par des adversaires chevaleresques. Le soldat de l'IRA restera sur le sol britannique, réhabilité par une contre-plongée expressionniste et un texte littéraire sans ambiguïté. Le savoir-faire indéniable de John Sturges fige ce scénario dément dans un académisme emphatique et bavard, avec une musique qui cultive fâcheusement la redondance. L'Aigle hollywoodien n'en finit pas d'approcher le sosie du vieux lion.

Raymond Lefèvre

L'AIGLE S'EST ENVOLE (The Eagle has Landed). Film anglais 1976. Couleurs. Réalisation: John Sturges. Scénario: Tom Mankiewicz, d'après la nouvelle de Jack Higgins. Images: Tomy Richmond. Musique: Lalo Schiffrin. Production: Jack Wiener et David Niven Jr. Distribution: GEF/CCFC. Interprétation: Michael Caine, Donald Sutherland, Robert Duvall, Jenny Agutter, Donald Pleasance, Anthony Quayle, Jean Marsh, Sven-Bertil Taube, Judy Geeson, Siegfried Rauch, John Standing, Treat Williams, Larry Hagman.

THE SONG REMAINS THE SAME

Boum, boum et tra la la

On connaît la chanson. Avec ce genre de films, ce sont toujours les mêmes refrains, les mêmes défauts, les mêmes travers. On se contente d'enregistrer un concert, de planter ses caméras, sans faire entendre un quelconque point de vue personnel, sans faire attention au décor, en un mot sans se livrer à tout ce qui pourrait ressembler à une quelconque création.

Peter Pilafian, Peter Clifton, George Englund: les noms sont interchangeables, et on devrait pouvoir, un jour ou l'autre, réaliser ces films sur des ordinateurs, programmer le zoom qui intervient au

moment du solo du guitariste, ou le flou artistique arrivant à la deuxième minute trente-huitième secondes de la chanson.

Trêve de plaisanterie. On regrette profondément que ce film soit si médiocre, parce que c'est la première apparition à l'écran de Led Zeppelin, et parce que ce groupe anglais est loin d'être inintéressant. A la première place du hit-parade en compagnie de Pink Floyd, Led Zep est l'œuvre de Jimmy Page, un guitariste remarquable qui traîna longtemps ses guêtres, courut le cachet, fit des sessions pour n'importe qui — c'est lui que l'on entend dans « Tous les garçons et les filles de mon âge » de Françoise Hardy — et ce, malgré un passage remarqué au sein des Yardbirds (on le voit, dans **Blow Up**, casser sa guitare sous les yeux étonnés de David Hemmings).

Peter Clifton et Joe Massot auraient pu s'intéresser à sa carrière, l'interroger sur les raisons du succès de Led Zep, un groupe de hard rock comme les autres, car il n'y a pas mille et une façons pour faire « boum ba da boum » — mais avec quelque chose en plus qui impose le succès. Rien de cela, seulement une succession de zooms, de plans mal cadrés, de flous artistiques, de déformations visuelles, bref, toute une camelote qui n'a même pas le cachet du kitsch.

A y réfléchir, ce genre de films est construit sur le même schéma que les films d'animaux. A la place des fauves, en liberté, vous en mettez d'autres en cage, et le tour est joué. Mais Peter Clifton et Joe Massot se veulent très ambitieux, parsemant leur film de séquences qu'on dirait sorties de films d'aventures fantastiques de série Z. Ainsi, Robert Plant, le chanteur du groupe, est déguisé en preux chevalier à la recherche de sa demoiselle, Jimmy Page gravit une montagne, y découvre un vieil homme qui n'est autre que lui-même. « Ploum Ploum tra la la ». On a l'impression que Roger Corman, plutôt Jesus Franco, en a profité pour nous refiler ses fonds de tiroir. Un film qui donnera envie d'aller cracher sur leurs tombes !

Jonathan Farren

THE SONG REMAINS THE SAME. Grande-Bretagne. 1976. Réalisation : Peter Clifton, Joe Massot. Images : Ernie Day. Montage : Peter Clifton. Son : Jimmy Page. Musique de Led Zeppelin. Effets spéciaux : Shelly of Camera Effects. Production : Peter Grant pour Starmavale. Une production Swan Song. Dist. : Columbia. Technicolor. Durée : 136 mn.
avec Led Zeppelin : - Black dog -, - Roch and Roll -, - Since I've been loving you -, - No quarter -, - the song remains the same -, - Rain song -, - Dazed and confused -, - Stairway to Heaven -, - Moby Dick -, - Heart Breaker -, - Whole lottça love -, - Autumn lake -, - Bron-Yr-Aur -.

UNE FEMME, UN JOUR

Normalisation

Comment capter l'attention du spectateur sans remettre en cause le fondement social et moral de la société libérale avancée ? Telle semble bien être la préoccupation fondamentale des auteurs de **Une femme, un jour**, Simone Bach pour le scénario (bien mal ficelé) et Léonard Keigel pour la réalisation (d'un incroyable académisme). Donc, au départ, sortir des sentiers battus et présenter les apparences de l'audace. Le couple et l'amour conjugal sont, aujourd'hui, en crise.

Quelle crise ? Surtout ne pas la préciser. Lui est à l'hôpital, les nerfs en piteux état. Elle se retrouve seule, en proie à une liberté qu'elle paraît plus subir qu'avoir attendue ou espérée. Mais surtout, c'est l'occasion d'introduire dans la fiction courante (entendons dans le cinéma traditionnel et commercial) une fausse audace : une relation homosexuelle vient remplacer l'hétérosexualité déçue (ou déchue). Cela pouvait donner lieu à un intéressant point de vue sur la façon dont les relations humaines, aujourd'hui, sont susceptibles de se transformer, sur la recherche de nouveaux équilibres, sur la mise en cause du concept de normalité, que sais-je encore.

On s'en doute, rien de tout cela. Bien au contraire, il s'agit en fait de faire entrer la transgression de la « normalité » (qui, manifestement, fait problème dans le film puisque le mot est de nombreuses fois prononcé, mais toujours sur le mode interrogatif) dans une autre

normalité (principe moral et idéologique de la société libérale). Quelles qu'aient pu être les intentions conscientes des auteurs, convaincus d'avoir montré *«face à un monde fabriqué par les hommes, monde de profit et de névrose, (...) le comportement de deux femmes et d'un enfant unis par un sentiment exemplaire : la tendresse»*, tout se passe comme si les personnages étaient prisonniers d'un destin funeste.

Ce n'est pas la société, le monde des hommes (qui n'ont pas l'exclusivité de sa fabrication), mais la définition, a priori, des personnages qui conduit l'intrigue. Les questions économiques sont aisément réglées (il est si facile de trouver du travail et d'en vivre dans notre beau pays) et rien ne s'oppose vraiment à la liaison entre les deux femmes. Mais Nicky est définie dès le départ comme lesbienne (type physique, attitude, activité) et Caroline comme femme (épouse et mère). Caroline est donc vouée à plus ou moins brève échéance au remariage avec un homme, un vrai. Et Nicky, qui aura bien essayé envers et contre tout de surmonter son dégoût du mâle, condamnée à la solitude et au malheur. Même avec amertume, l'ordre règne, parce qu'il est inscrit dans l'ordre des choses et des êtres : il y a les vraies femmes (pour les hommes) et les autres. Le grand perdant, c'est le désir, qui, à aucun moment, n'a droit de cité dans un tel film.

Joël Magny

UNE FEMME, UN JOUR. France, 1976, 1 h 30. Couleur. Réalisation : Léonard Keigel. Scénario et dialogues : Simone Bach. Adaptation : Léonard Keigel. Images : Ricardo Aronovitch. Son : Alain Curvelier. Maquillage : Jackie Raynal. Production : Les films du Guépard, Filmoblic. Distribution : Planfilm. Interprétation : Caroline Cellier (Caroline), Melane Brevan (Nicky), Jean-Luc Bideau (le dentiste), Henri Garcin (Jean-Paul), Gilles Bony (Patrick), Robert Dadies, Catherine Coussot, Jacqueline Porel, Monique Garnier, Léonard Keigel, Jean Turlier.

Mélane Brevan dans **Une femme, un jour.**
Des personnages définis a priori.

PRIVATE ROAD

L'illusion de réalité

Private Road sont en France avec cinq années de retard. Venant tout de suite après **Bronco Bullfrog** (1971), il confirme le style direct de quelques jeunes réalisateurs fidèles à la tradition du réalisme documentaire cher au cinéma britannique. L'année 1972 fut celle, ne l'oublions pas, de **Family Life** (Kenneth Loach), de **Bleak Moments** (Mike Leigh) et de **My Childhood** (Bill Douglas). De nouveaux cinéastes, venus de la télévision ou du cinéma indépendant, combattaient l'abandon du caractère national qui affectait dangereusement le cinéma d'outre-Manche. Deux ans plus tard, la crise parvenait à son point culminant et on ne revit plus guère ces jeunes débutants bourrés de talent.

Private road, de Barney Platts-Mills
Une superbe ignorance des codes d'un cinéma à vocation internationale

C'est donc dans ce contexte précis qu'il faut situer **Private Road**, le second long métrage de Barney Platts-Mills qui, dans sa recherche de l'authenticité, ignore superbement les codes d'un cinéma à vocation internationale.

Contrairement à Kenneth Loach et à Mike Leigh, issus de la télévision, Barney Platts-Mills a débuté comme cinéaste indépendant, en se plaçant résolument en marge d'un système qu'il ne cesse de condamner. Alors que l'exaltante aventure du Free Cinema se terminait dans les studios d'Hollywood, ce jeune autodidacte travaillait comme monteur, notamment pour un film de James Scott consacré au peintre David Hockney. Puis ce fut quelques documentaires : **Saint Christopher** (sur des enfants handicapés), **Everybody is an Actor, Shakespeare said** (en collaboration avec Joan Littlewood, créatrice de l'école d'acteurs *Theatre Workshopet*, et auteur de la pièce à succès *Oh what a lovely War* - Dieu que la guerre est jolie).

Private Road est un film à budget modeste, toutefois supérieur à celui de **Bronco Bullfrog**. Comme dans ce premier long métrage, Barney Platts-Mills joue à fond sur la crédibilité. Son histoire est simple, proche de la réalité quotidienne, fortement enracinée dans le quartier bourgeois de Kensington et dans la banlieue riche du Surrey. Inspirée de Scott Fitzgerald, elle exprime la crise morale et intellectuelle vécue par Peter, un très jeune écrivain de littérature féminine. L'amour partagé qu'il connaît avec Ann, une adolescente qui débute comme secrétaire, lui révèle le poids des conventions, des valeurs mortes et des responsabilités nouvelles.

Aimer conduit à s'établir, à entrer dans un monde d'adultes, jusque là refusé. Peter et Ann pensent que leur amour est une libération, mais progressivement ils découvrent que rien n'est plus comme avant, qu'il faut faire face à des problèmes qui ne seront plus résolus par d'autres. Des thèmes privilégiés reviennent : le conflit des générations, la tyrannie de la normalité, la maternité encombrante, le travail ressenti comme une obligation. En contre-point des difficultés du couple, Barney Platts-Mills, comme dans **Bronco Bullfrog**, place un marginal. Ici, un drogué non-conformiste qui pourrait se définir par son extrême disponibilité. C'est un peu la conscience nostalgique de Peter, ce qu'il aurait aimé être pour échapper à sa nouvelle condition.

Toute la richesse de **Private Road** réside dans le regard que Barney Platts-Mills porte sur tous ses personnages. Il se refuse au moindre jugement moral, ce qui lui évite les pièges du manichéisme ou de message. Et surtout il trouve un style qui convient à cette intention. Barney Platts-Mills juxtapose les scènes vraies sans se soucier des impératifs d'un certain langage cinématographique. Cadrant le plus souvent en plans moyens, la caméra s'efface constamment devant le comportement de personnages qui se cherchent, se comprennent, s'affrontent, s'éloignent et finalement ne se trouvent plus. Malheureusement, cette manière de cultiver l'illusion de réalité est quelque peu affaiblie par les commentaires et les transitions confiés à un chanteur qui s'accompagne à la guitare sèche. Le procédé est devenu cliché. C'est peut-être la seule ride du film.

On comprend aisément que Barney Platts-Mills refuse la fin classique et choisisse l'épilogue ouvert. Au terme d'une longue crise qui l'a privé de toute inspiration et l'a obligé à accepter un travail détesté dans une agence de publicité, Peter vole une machine à écrire électrique « *Veux-tu autre chose ?* » demande le copain. « *Oui* » répond Peter. Certains peuvent voir là une frange d'espoir. Mais ce « *Oui* » est ambigu. Il en dit long sur la force du conformisme social qui a précipité le naufrage.

Raymond Lefèvre

PRIVATE ROAD. Grande-Bretagne 1972. **Réalisation :** Barney Platts-Mills. **Scénario :** Barney Platts-Mills, d'après une histoire de Scott Filtzgerald. **Images :** Adam Barker-Mill. **Montage :** Jonathan Gili. **Musique :** George Fenton, Micky Feast, David Dundas. **Décors :** Andrew Sanders. **Production :** Maya Film Productions. Andrew St John. **Distribution :** Olympic-Distribution. Technicolor. 89 minutes. **Interprétation :** Susan Penhaligon (Ann Halpern), Bruce Robinson (Peter Morissey), Michael Feast (Stephen), George Fenton (Henry), Robert Brown (Mr Halpern), Kathleen Byron (Mrs Halpern), Patricia Cutts (Erica Talbot), Trevor Adams (Alex Marvel), Susan Broderick (Sylvia Halpern), Paul Harper (Clarke), Catherine Howe (Iverna), Julia Wright (la nurse).

BILITIS

le plus tenace des ennuis distingués

BILITIS. France, 1976, 1 h 35. Réalisation : David Hamilton. Scénario et dialogues : Catherine Breillat, d'après « Les Chansons de Bilitis », de Pierre Souÿs. Adaptation : Robert Boussinot, Jacques Nahum. Conseiller technique et monteur : Henri Colpi. Images : Bernard Daillen-court. Son : Jacques Gallois. Décor : Eric Simon. Musique : Francis Lai. Production : Films 21 - Mip pour Ectafilms. Distribution : SNC. Interprétation : Patti d'Arbanville, Mona Kristensen, Bernard Giraudeau, Gilles Kohler, Mathieu Carrière.

On s'attend à entrer dans la luminosité diffuse du célèbre harem de pucelles..., et on se retrouve enlisé dans l'esthétique à clichés du film publicitaire interminable.

Toutes les composantes des photos d'Hamilton sont présentes au rendez-vous des lieux communs : pots à eau et cuvettes de faïence pour ablutions matinales, robes de voiles et larges chapeaux à rubans, couronnes virginales sur tresses blondes et peplums ouverts sur hanches osseuses, classe-promenade à vélo-solex dans chemins creux inondés de soleil, nymphettes naturistes s'engouffrant joyeusement dans un trou de lumière, poitrines plates et miroirs désuets, pudiques attouchements lesbiens sur effets de contre-jour...

Pour animer ces classiques de l'érotisme de gare et ces posters décoratifs pour chambres de jeunes filles en fleurs rêvant de fruits d'été, David Hamilton a exhumé les vieux textes hédonistes de Pierre Louÿs et a détourné le talent d'Henri Colpi.

Le résultat est consternant. On propulse une adolescente qui fait un peu plus que son âge dans un univers de photo-roman de luxe mal dirigé et mal joué ; on enrobe le tout dans un sirop musical qui souligne à jets continus le ridicule gigantesque de ce monument d'insignifiance. Il va sans dire que la mince histoire de Bilitis qui convoite les caresses de la longitiligne Mélissa, au milieu de playboys satellisés, secrète le plus tenace des ennuis distingués.

En sortant de cette rude épreuve, j'ai relu les merveilleuses pages qu'Alain Robbe-Grillet avait consacrées aux fantasmes d'Hamilton dans sa *Topologie d'une cité fantôme*. Le nouveau roman a su rendre un hommage plein d'humour au photographe des jouvencelles floues. Le cinéma n'a pas suivi. Tant il est vrai que parfois on n'est jamais plus mal servi que par soi-même.

Raymond Lefèvre

DROLE DE ZEBRES

à hue et à dia

Deux joueurs impénitents, habitués des hippodromes, complètement fauchés, acceptent de travailler pour le roi de la diététique, un certain Napoléon Simfrid. Leur tâche consiste pour l'essentiel à semer la pagaïe dans un palace d'Evian afin que le propriétaire, Jardine, le cède au meilleur prix à Napoléon. La modestie du propos, à quoi il faut ajouter le sérum miracle sur lequel travaille Jardine pour faire d'un cheval de course un animal imbattable à la course, apparaît bien pour ce qu'il est : un prétexte à développer une série de gags, à partir d'une situation qui n'a rien de bien original.

Il serait vain de recenser le nombre de poursuites qui, au cinéma, se sont déroulées dans les grands hôtels, du grenier au sous-sol, des chambres à la cuisine. Guy Lux, pour son premier film, n'ajoute rien de bien neuf, comptant davantage sur les acteurs qu'il utilise pour faire rire, que sur sa mise en scène proprement dite, allant à hue et à dia, coincée entre de bonnes accélérations de l'action et d'interminables temps morts.

A noter, cependant, un certain goût pour le gag absurde, réussi parfois, atroce souvent, qui pimente, non sans surprise, cette comédie un peu pâle mais bien supérieure en tout cas à tout ce que Guy Lux avait osé nous offrir à la télévision.

Tristan Renaud

UNE FEMME FATALE

Un roman d'aérogare

Le mari, la femme et l'amant et, pour faire bon poids, la mort. Précisions indispensables : le mari est jaloux, sa femme trop jeune pour lui, l'amant passionné. Allons plus loin encore dans l'analyse d'une situation aussi insolite : le mari, dont les gros soupçons deviennent des certitudes, élimine, par mort violente, son dangereux rival. Le suspense devient dès lors insoutenable : sa femme lui reviendra-t-elle ? Je m'en voudrais de déflorer la fin d'une histoire aussi palpitante, me contentant d'indiquer que l'action (?) se déroule dans le milieu des pilotes de ligne européens, venus en stage à Munich pour expérimenter un nouveau dispositif d'atterrissage sans visibilité — la technologie de pointe venant ainsi au secours du mari pour lui permettre d'accomplir un crime rigoureusement parfait. Ajoutons, et tout sera dit, que cet infâme projet lui vient à l'exprit lorsque sa femme lui apprend qu'elle est enceinte, la malheureuse ignorant — attachez vos ceintures — que son mari est stérile.

Ne mettons pas en cause le bon goût de Jacques Doniol-Valcroze : un vers de Pavese, deux doigts de Chivas, trois toiles de Paul Klee et nous voilà, sur ce point, rassurés — bien plus, du moins que par sa mise en scène, rigoureusement banale, aride, douée d'autant de personnalité que la piste d'atterrissage d'un aéroport international.

Tristan Renaud

TOUCHE PAS A MON GAZON

Des Américains très moyens

Jane et Dick s'aiment depuis longtemps, sans problèmes. Ils mènent une vie paisible de petits bourgeois américains, payant régulièrement les traites de leur maison, offrant à leurs amis appartenant comme eux, à la classe moyenne, l'image rassurante d'un bonheur aseptisé et rigoureusement conformiste. Jusqu'au jour où Dick, pour des raisons de compression de personnel, se fait virer de la boîte où il travaillait et qui lui offrait un bel avenir. Du jour au lendemain, il se retrouve donc au chômage, avec les contraintes et l'humiliation que cela peut représenter. Il ne s'y résout pas et, pour ne pas déchoir aux yeux de ses relations, pour éviter que sa femme ne signe trop de chèques sans provisions, pour empêcher que les jardiniers ne lui enlèvent, une fois de plus, leurs rouleaux de gazon synthétique, Dick va chercher l'argent où il est, c'est-à-dire partout. Le cadre supérieur se transforme ainsi en gangster amateur qui, bientôt secondé par sa femme, devient un véritable professionnel. Au fil des hold-up, la situation du couple s'améliore plus que confortablement, de telle sorte que Dick et Jane retrouvent finalement la confiance de leurs voisins et de leur jardinier. Quant à la morale de l'histoire, qu'il me suffise de dire que Dick, après avoir roulé de belle manière son patron, se retrouve, astucieusement, p.d.g. de l'entreprise qui l'avait licencié. C'est tout.

Le scénario recouvre pratiquement tout le film de Kotcheff, dont la mise en scène se résume à un très joli numéro d'acteurs de George Segal, d'abord, mais aussi et surtout de Jane Fonda. On espérait beaucoup mieux de l'auteur de **Two Gentlemen.** Le propos, acerbe, qui transformait, pour raisons économiques, un respectable Américain moyen en truand, est soigneusement édulcoré au profit d'une très vague comédie, totalement inoffensive — et donc totalement récupérable. C'est au bout du compte, un film mou, aussi lâche que la majorité silencieuse à laquelle, de toute évidence, il s'adresse.

Tristan Renaud

cfdt magazine

Chaque mois
CFDT-Magazine
Une nouvelle formule
Un ton nouveau
26, rue de Montholon — Paris 9e
4 F.

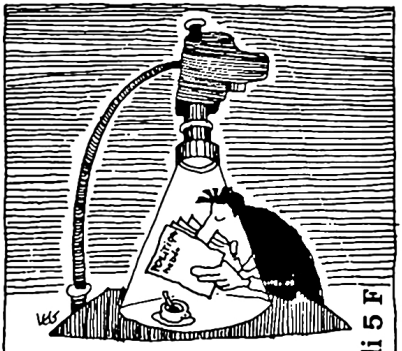
tribune socialiste

hebdo du Parti
Socialiste Unifié

l'actualité politique, sociale et culturelle

●

9, rue Borromée
Paris-15e
Abonnements :
1 an ..... 100 F
6 mois ..... 60 F



informer
et critiquer
c'est le combat
de

le lundi 5 F

politique hebdo

des comités d'entreprise et l'officiel services sociaux

revue mensuelle
des questions sociales
dans l'entreprise

10 Numéros par an 70 F

10, rue Bleue
75009 PARIS

Publicité 523 10 35
Rédact. Admin. 824 77 25

JOURNAL DE LECTURE

POUR JOHN FORD

par Jean Roy. Editions du Cerf, Collection 7e art. 216 pages.

Ce sont souvent les plus grands cinéastes qui ont été les plus mal servis par l'édition cinématographique. Ainsi en est-il de Lang, Mizoguchi, Hawks, Renoir, Rossellini... La liste est longue et Ford n'échappe pas à la règle, malgré deux ouvrages de qualité, celui de Jean Mitry et celui de Philippe Haudiquet, qui avaient certes dégrossi le terrain, le premier au niveau de l'élaboration de l'image, le second à celui de la thématique explicite. Il est vrai que Ford a eu longtemps à pâtir du lâchage d'une bonne partie de la critique française, pré-nouvelle vague, dans les années cinquante, au moment même où il donnait ses plus grandes œuvres et abordait en fait, comme le montre à l'évidence Jean Roy, un véritable retour sur lui-même, le travail du et sur le signifiant mettant en pièces la tyrannie du signifié. On pourrait dire, en portant les tendances à leurs limites absolues, que Mitry avait parcouru le signifiant (une partie du moins) sans prêter attention au signifié, tandis qu'Haudiquet répertoriait les signifiés multiples et contradictoires sans parvenir à discerner le fonctionnement du signifiant. On comprend dans ces conditions qu'il ait fallu à Jean Roy élaborer un « *pour* John Ford », victime des insuffisances non pas individuelles mais historiques de ses « lecteurs ».

En effet, un tel titre ne saurait être indifférent. L'entreprise de Jean Roy n'est pas sans faire songer au *Sur Racine* de Roland Barthes, qui déclencha la querelle que l'on sait. *Pour John Ford* ne déclenchera pas, espérons-le du moins, les foudres d'un vieil universitaire sentant ses valeurs en péril (la nouveauté de l'enseignement du cinéma fait, quel que soit l'âge des intéressés, qu'il n'est pas, en matière de cinéma, de « vieil universitaire » à choquer, ni même de valeurs suffisamment solides sur lesquelles s'appuierait une telle réaction), mais c'est la première étude d'ensemble faisant (intelligemment) appel à la plupart des recherches récentes (fin des années 60, début des années 70) et appliquée à un « classique du cinéma », et non des moindres. L'ouvrage de Jean Roy (et, sur un objet et un mode différent, mais aussi remarquable, le récent ouvrage de Gérard Lenne sur *La Mort à voir* le rejoint) sera désormais la preuve que la sémiologie, l'analyse marxiste et l'approche psychanalytique, pertinemment articulées, sont productrices d'une véritable lecture nouvelle des œuvres actuelles ou anciennes. Pour ne citer qu'un exemple, celui qui m'a peut-être le plus frappé personnellement, la lecture qu'effectue Jean Roy des **Deux cavaliers** est vraiment la première possibilité qui nous ait été donnée de « lire » ce film, jusqu'ici totalement et littéralement « illisible », malgré la fascination que ce film exerçait sur nous et l'approche intuitive que nous en avions.

On a le sentiment, en fermant le livre de Jean Roy, que la critique ne fait que commencer, que la lecture des films en est à son aurore (sans jeu de mots).

Joël Magny

* On se reportera aussi à notre n° 220, p. 6, où Jean Roy explique sa démarche.

LA PALESTINE ET LE CINEMA

Ouvrage collectif sous la direction de Guy Hennebelle et Khémaïs Khayati, « E 100 » éditeur, 24 rue Philippe de Girard, 75010 Paris.

Ou le cinéma et la Palestine... Cinéma militant, et cinéma « traditionnel » (dans sa forme, ses modes de production et de diffusion) : rassemblant tout, le livre est déjà une entreprise en soi originale et dont il faut préciser l'intérêt multiple. Tout d'abord, sur un problème contemporain, il est passionnant de voir composer un dossier qui fasse le point des interférences de la politique et d'un art majeur, aussi important comme vecteur d'idéologie, de témoignage ou d'analyse que peut l'être le cinéma. La diversité des participations, arabes et européennes, a également permis de rassembler des documents (textes, critiques, témoignages) qui ont toute latitude pour jouer les uns par rapport aux autres sans créer un phénomène de point de vue unique — installé de Paris, ou du Caire, etc... Mais l'intérêt fondamental, renforcé par le parti pris de la mosaïque, c'est de faire surgir en premier lieu d'une énorme

filmographie le sentiment de rejet du problème palestinien (disons, d'une manière lénitive, son absence) par la quasi-totalité de la production commerciale traditionnelle dans une première phase; et son utilisation à fins purement lucratives dans une deuxième phase. C'est aussi de mettre en évidence les raisons de ce rejet, ne serait-ce que par l'analyse, même succinte, des scénarios des Hilmy Rafla, Hassan al-Imâm, Hussam ed-Din Mustafa, Nader Gallal, etc... C'est encore mieux faire voir l'importance, parce que *située* en dehors de l'espace «cinéphilique», d'œuvres aussi remarquables que Kafr Kassem. Ce qui conduit de toute évidence et tout naturellement à un procès non mis en forme, mais permanent, au fond, d'une production qui ne s'intéresse à la question palestinienne que dans la mesure où elle peut être intégrée à un produit vendable.

La part du livre qui, d'abord, analyse le cinéma palestinien, est aussi un travail précieux: la plupart des films ont été conçus à partir d'éléments d'actualité; quelques-uns ont tenté de reconstruire par la fiction des moments de la tragédie d'un peuple spolié, dupé, enjeu de marchandages et victime depuis trente ans. Des chapitres étudient les réactions des cinémas occidentaux devant le problème palestinien, et «la Palestine dans le cinéma israélien». Ce très copieux, et très utile dossier d'étude est complété par un appareil filmographique important, une documentation concernant un cinéma militant à peu près inconnu en Europe, et un matériel critique dont l'apport est précieux pour une meilleure approche des cinémas du monde arabe, et leur rapport à l'histoire immédiate.

Claude Michel Cluny

DEUX OU TROIS VIES QUI SONT LES MIENNES

par Daniel Gélin - Editions Julliard

Un zigzag désinvolte autour d'une carrière modeste il est vrai mais qui témoigne mieux qu'une autre peut-être d'une époque où les apprentis-comédiens avaient encore de l'enthousiasme à revendre. L'auteur joue à saute-mouton avec ses souvenirs, fait allègrement dérailler la chronologie, sautille d'une idée à l'autre, esquisse quelques portraits chaleureux (celui de Jouvet en particulier), se montre avare en rosseries et point trop obsédé par sa petite personne. Beaucoup de qualités donc qui rendent le livre agréable et sympathique. L'acteur n'élude pas les problèmes, avoue ses faiblesses de caractère, parle avec une belle franchise des paradis artificiels qui ont failli le détruire à jamais, survole un peu lointainement sa filmographie, justifie son esprit volage et butineur mais laisse passer un voile d'émotion quand il fait vibrer la fibre paternelle.

Plus qu'un livre adroitement composé, c'est une brouettée de notes que le lecteur devra classifier lui-même, plus qu'une réflexion sur le métier d'acteur, c'est une invitation à vivre de l'air du temps en gardant l'esprit de curiosité particulièrement éveillé. Gélin est de toutes les fêtes, il dévore à belles dents l'existence et on l'imagine assez bien dans la peau de son personnage de **Rendez-vous de juillet.** Il évoque les intimes (Danièle Delorme) avec une affectueuse complicité et les personnalités avec une déférence enjouée (Cocteau, Sartre, Guitry).

Le livre se ressent parfois d'une écriture hâtive et l'on se demande de temps à autre si l'auteur à pris la peine de le relire car les coquilles orthographiques abondent. Le poète Daniel Gélin devrait savoir que le poète René Guy Cadou ne s'écrit pas Cadoux et que le personnage de la pièce de Steinbeck *Des Souris et des hommes* s'appelle Lennie et non Leni comme Riefenstahl.

Petits détails sans doute mais révélateurs d'un recueil qui manque de fond sinon d'adresse.

Jean-Loup Passek

ETOILES FILANTES

par David Niven - Ed. Robert Laffont

Pendant un quart de siècle, il a hanté les corridors du labyrinthe hollywoodien. Rien ne lui fut étranger. Côté cour et côté jardin, il a promené son œil de lynx et son ironie lucide. Aujourd'hui, il nous livre ses souvenirs dans un livre qui pétille d'humour et de malice, sans doute l'un des chefs-d'œuvre d'un genre où le pire est généralement loi courante.

David Niven a tout observé, tout enregistré, tout noté, tout « démythifié ». Et comme il a un joli brin de plume, il est parvenu mieux que tout autre à ressusciter la Métropolis des stars, ses fastes et ses mesquineries, ses délires et ses incongruités, ses illusions et ses désespoirs. Mine de rien, il vous entraine dans le sillage des Chaplin et des Bogart, des Garbo et des Dietrich, des Flynn et des Cooper. Ce n'est pas pour brûler un cierge à leur talent qu'il les «croque» avec une telle jubilation, c'est pour les rendre plus humains, plus accessibles, pour leur ôter leurs masques et leurs cuirasses. Rarement David Niven se laisse aller au péché mignon des échotiers : la calomnie et les cancans malodorants. S'il appelle un chat un chat et les deux commères du Tout-Hollywood (Louella Parsons et Hedda Hopper) des harpies, c'est parce que telle est la vérité d'une part et que d'autre part l'existence même de ces Fées Carabosse est particulièrement révélatrice des mœurs bizarroïdes de la tribu cinématographique américaine. Ce livre qui déborde d'anecdotes en apprend plus qu'un traité sociologique sur « L'usine à rêves ». Niven passe à la moulinette les nababs et les starlettes, les money-making-stars et les toquards, les habilleuses et ses maîtres d'hôtel, les gentlemen et les petits malfrats, les gagneurs et les « born-Losers ». Mais il le fait avec une élégance étonnante. S'il fait mouche, il n'humilie pas sa proie. Et ce Saint-Just a suffisamment de talent pour ne pas se mettre en avant comme un dindon dans la basse-cour. On n'oublie pas cependant qu'il a été lui aussi un des acteurs sans lequel Hollywood n'aurait pas été tout à fait ce somptueux mirage californien qui fit rêver tant et tant de spectateurs de par le monde. Ajouterai-je que ce bouquin se dévore à belles dents, qu'il est drôle et cruel, tendre et nostalgique, jamais racoleur. Une lecture vivifiante.

Jean-Loup Passek

Regards sur le cinéma égyptien

par Yves Thoraval. Publications du centre culturel universitaire de Beyrouth ; éd. Dar el-Machreq. Liban.

On ne disposait pas encore en français d'un panorama historique du plus vieux et du plus prolifique cinéma du monde arabe. Les lecteurs de Cinéma avaient pu lire, dans le nº 180 de septembre-octobre 1973, un condensé de l'étude développée en soutenance de thèse par Yves Thoraval, et qui a pu, enfin, échapper aux désastres du Liban. Thoraval, qui a vécu au Proche-Orient et surtout au Caire, a donc tenté de préciser les données d'origine de la cinématographie égyptienne dans ses rapports avec le spectacle et le chant, et de jalonner une histoire qui, de fait, commence avec le siècle ou peut s'en faut. Mais ce qui, pour le cinéphile ou le lecteur simplement curieux, est important dans la longue histoire d'un cinéma dont il ignore quasiment tout, ce sont moins des dates que des chiffres, et moins des titres que des informations expliquant l'importance économique et culturelle de la production des studios du Caire, les mieux équipés du Proche-Orient encore aujourd'hui, et les seuls à sortir chaque année entre quarante et soixante longs métrages. Même si — et le lecteur s'en doute —, la plus grande part de cette production est affligeante de médiocrité, elle joue un rôle sur le marché et par voie de conséquence comme produit de déformation culturelle, qui ne saurait être négligé. Ce phénomène, analogue à la puissance du film indien, puis des « karatés » de Hong Kong sur les publics du monde arabe et ceux de l'Asie du Sud et de l'Extrême-Orient, mériterait l'analyse des sociologues. Ce n'est pas le propos du livre d'Yves Thoraval, qui pose simplement les éléments d'une information nécessaire. Il s'attache ensuite à présenter succintement les cinéastes les plus représentatifs du réalisme égyptien et des courants nouveaux auxquels il a donné naissance dans les années soixante : de Salâh' Abû Seif à Châhîn, de Tawfiq Sâlah' à Shâdi Abdes-Salâm — et à ces « jeunes loups » (ainsi les nomme Thoraval) de la dernière génération, dont on peut craindre qu'ils n'aient que des os à ronger, sauf à s'abonner, hélas ! aux officines de la production habituelle, et à leur soupe plus généreuse. Il y a pourtant au Caire des hommes de grand talent, que la suppression du secteur d'Etat, au seul bénéfice de la production privée, condamne à peu près sûrement à la paralysie.

Claude Michel Cluny

N.B. : Les difficultés d'expédition Beyrouth-Paris font que le livre n'est actuellement disponible qu'à : France Pays Arabes, 12 rue Augereau, Paris VII ; et librairie Samuelian, 51 rue Monsieur Le Prince, Paris VI.

PROMOTION ARTISTIQUE DE FILMS
76-78 av. des Champs Elysées, 75008 Paris,
Tél. 359.69.12 - 256.08.21

Présente :

DEUX FILMS DE GRANDE QUALITE :

« LE JARDIN DE PIERRES »

Film iranien de Parviz Kimiavi

Produit en 1976 - Couleur

*

« LA TETE DE NORMANDE ST ONGE »

Film québécois de Gilles CARLE

Avec : Carole LAURE

Produit en 1976 - Couleur

*

Location de ces films par F.F.C.C.

FRITZ LANG * JACQUES DEMY
CINEMA ANGLAIS
3 AU 8 JUILLET
STAGE NATIONAL FFCC DE MARLY-LE-ROY

La F.F.C.C. organise son 51e stage National à Marly-le-Roy du 3 juillet au matin au 8 juillet à 20 h.

Ces stages sont des stages de visionnement intensif, destinés aux animateurs de ciné-clubs et autres cinéphiles impénitents. Ils sont animés par des critiques de « Cinéma 77 » ou des animateurs de l'IFACC.

Cette année le programme envisagé comprend :

— FRITZ LANG (présentation Noël Simsolo)

— JACQUES DEMY (présentation Mireille Amiel, présence espérée de l'auteur)

— LE CINEMA ANGLAIS (avec Raymond Lefèvre et quelques réalisateurs anglais)

— SOIREES « INEDITS FRANCAIS ».

Le prix du stage est fixé à 350 F.

Le voyage donne lieu à 50% de remboursement. (Nous demander un billet/congrès en renvoyant la feuille d'inscription.)

BULLETIN D'INSCRIPTION

M .....

Adresse .....

.....

s'incrit au 51ème stage national FFCC de Marly-le-Roi (3 au 8 juillet)
ci-joint arrhes (chèque de 100 F)

•

à envoyer à : FFCC 6, rue Ordener Paris 18e.
Renseignements à cette même adresse ou en téléphonant à 206.96.08

300
TITRES
sur le cinéma le son
et la photographie
une
bonne adresse

ETE

LIBRAIRIE
éditions techniques
européennes
16, Quai de la Marne - 75019 Paris
Tél. 200.76.50

CINEMARABE

Mai - juin - juillet - août

N° DOUBLE
SPECIAL :

Une critique nouvelle pour un nouveau cinéma.

Texte du colloque
de Hammamat
(TUNISIE).

6 F. - c/o AFCAE, 22 rue d'Artois
75008 PARIS

NOS CORRESPONDANTS EN SUISSE ET EN BELGIQUE

Nous rappelons à nos lecteurs suisses et belges qu'ils peuvent s'abonner directement auprès de nos correspondants :

Pour la Suisse :

● Jean-Pierre Brossard, Case postale 825 .CH 2301, La Chaux-de-Fonds.

Prix de l'abonnement : 90 F français ou 52 F suisses, pour un an (12 numéros).

Règlement : Compte chèque postal 23.35. Cinéma 76, Diffusion suisse.

Pour la Belgique :

● Georges Lebouc, (Boîte postale n° 3, 1000 Bruxelles, 28).

Règlement : au compte bancaire 750.9406082.53 (AN-HYP).

Renseignements et demandes de spécimens à ces deux adresses.

CHARLES FORD : les lecteurs témoignent...

D'un lecteur de Bruxelles :

« Je viens seulement de découvrir votre mensuel, et je ne peux que regretter d'avoir tant tardé avant de le faire (...) Dans votre numéro d'avril, j'ai été particulièrement frappé par votre article sur Charles Ford. En 1975, je n'avais pas eu connaissance du procès qui vous avait opposés à lui, mais, passionné de cinéma, il m'avait suffi de feuilleter assez superficiellement son « fameux » Dictionnaire *pour constater quelques erreurs flagrantes (notamment quant à Joseph Losey) dont, à cette époque, j'avais commencé à dresser une liste accompagnée de commentaires, dans le but d'en informer les éditions Marabout afin que (qui sait ?) on veuille bien rectifier.*

Par simple amusement, je vous joins ici la liste (ou la retranscription) telle qu'elle se présentait avant que je n'abandonne le travail de mise au point qui s'avérait par trop énorme » — A. Doheyn, Bruxelles.

Voici donc quelques extraits de la liste envoyée par M. Doheyn :

« Louis Bunuel : on indique **Abimos de Pasion** *pour 1953, avec mention des acteurs. Ensuite, idem pour* **Combres Barrascoses.** *Il s'agit pourtant là d'un seul et même film, réalisé par Bunuel d'après le roman d'Emilie Brontë.*

Bertrand Blier : surtout maintenant, il est impardonnable d'appeler « Dewaivre » l'interprète des **Valseuses,** *Patrick Dewaerre.*

Jules Dassin : dans la **Promesse de l'aube,** *c'est Julie Dassin, fille du réalisateur, qui jouait un rôle, et non le réalisateur lui-même.*

Brian C. Hutton : Zee and C° *: un nom bien industriel pour le film* **X, Y and Zee.**

Harry Kümel : étant Belge lui-même, M. Ford devrait savoir que Kümel réalisa en 1968 **Monsieur Hawarden,** *qui, à mon avis du moins, est son meilleur film.*

Ken Russel : d'accord, dans **Music Lovers,** *Christopher Gable jouait le rôle de l'amant de Pyotr Tchaïkovski, mais, de là à l'appeler « Christine »...*

Fons Rademakers : comme M. Ford connaît mal le cinéma de son pays ! N'indique-t-il pas, à deux dates différentes, comme films distincts, Mira *et* De Teleurgang van de Waterhoek, *alors qu'il s'agit d'un seul film dont le titre est* **Mira, of de teleurgang van de Waterhoek.** *En outre, l'interprète principale du film — pauvre Willeke ! — préfère certainement garder son nom de « Van Ammelrooy », plutôt que de se convertir en « van Annelasoy ». Et cela pour un des premiers films belges à avoir obtenu un grand succès dans le propre pays de M. Ford.*

François Truffaut : **Une belle fille comme moi,** *voilà que Guy Marchand devient « Marchal », comme Georges ! »*

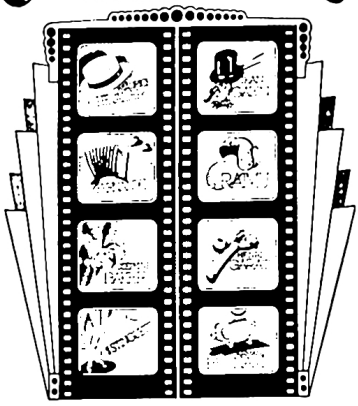
Liste non limitative, cela va de soi. Mais la tâche est énorme et nous y reviendrons.

(à suivre)

L'EVENEMENT EN SUPER 8

CINE FOLLIES

un film de PHILIPPE COLLIN



LES RIRES ET LES CHANSONS DU CINEMA FRANÇAIS.

Prix de la Critique Chamrousse 1977
La presse unanime :

« *Une heure et demie de bonheur visuel et sonore* »
Michel Dulain (l'Express).

« *Ce film est une réussite* »
Jacques Siclier (Le Monde).

Version intégrale Sonore Magnétique - 90 minutes

1150 Frs T.T.C.

20 titres en version intégrale
L'ensemble des fiches techniques avec photos contre 4 F sur simple demande.

FRANFILMDIS cinematheque ®

70, Rue de Ponthieu - 75008 Paris
Tél : 359.84.13 +

Tous droits autres que pour projections familiales réservés FRANFILMDIS ©

de par le MONDE

CINEMA DU QUEBEC
APRES LES JOURNEES CINEMATOGRAPHIQUES D'ISSY-LES-MOULINEAUX

André Forcier, jeune cinéaste québécois, était l'invité, avec trois des cinq films qu'il a réalisés à ce jour, des Journées Cinématographiques d'Issy-Les-Moulineaux qui se sont déroulées du 24 au 27 mars. Son dernier film **l'Eau chaude, l'eau frette** *, présenté l'an dernier à Cannes dans le cadre de la quinzaine des Réalisateurs, sortira prochainement à Paris.* **Bar salon** *a été visionné au Festival de Paris 1976. Seul* **Night-Cap** *était totalement inédit.*

Bar salon, *long métrage en noir et blanc (les deux autres films, sont en couleurs), raconte la tragique épopée du propriétaire d'un petit bistrot de quartier qui, d'échec en échec, aussi bien dans sa vie sentimentale que dans ses activités de patron et de père de famille, s'achemine vers la faillite. Tout est truqué, affaires, amour, mariage, pour lui et les siens. Le film se termine par la réception de noce de sa fille, réception qui est aussi la clôture du Bar-salon.*

Night-Cap *n'est pas plus optimiste. Un fils veille son père mort à Noël dans une taverne. Il retrouve, dans le salon funéraire, son ex-fiancée qu'il suivra, pour une réception, dans le milieu plus huppé mais aussi plus crapuleux auquel elle a accédé. Elle l'entraînera au motel du coin pour y prendre le dernier « Night Cap », son dernier verre. Il l'assassine en lui souhaitant un joyeux Noël.*

L'Eau chaude, l'eau Frette *se passe à nouveau dans les bas quartiers, où l'on va célébrer la fête à Polo, usurier à la petite semaine. Tout le monde prépare cette fête, chacun à son idée ; pour les uns, ce sera l'occasion de le flatter, pour les autres de se venger. Francine, petite fille déjà femme, la plus acharnée à la vengeance, porte son stimulateur cardiaque accroché à la hanche, a pour amant Ti-Guy, treize ans, pour mère Carmen qui est obligée de payer en nature ses dettes à Polo, pour compain, Juilien, livreur un peu benêt, amoureux de la belle Carmen. Julien sera chargé de l'exécution. Bien sûr il ratera son coup, et, de déception en déception, se suicidera. Même s'il y a eu meurtre et suicide, « la party » est très réussie ; on s'amuse beaucoup, on boit on mange, on crie, on drague...*

Les personnages de cette « Party » sont tous plus monstrueusement drôles les uns que les autres, du souteneur à l'académicien, en passant par les prostituées et le cuisinier. Les enfants ont déjà appris à évoluer au milieu de tous ces escrocs d'occasion et se sont forgé une carapace de cruauté et de cynisme. Ils partiront sur le side-car du pauvre Julien, qu'ils ont bien un peu aidé à se suicider.

Mais tout ce désespoir, contrairement aux deux autres films dont l'ambiance était un peu lourde, est raconté ici avec beaucoup d'humour. Même si l'atmosphère est toujours aussi imprégnée de pourriture et de mort, l'air est plus léger à respirer.

Forcier s'intéresse toujours aux mêmes personnages englués dans un environnement inextricable, mais a su s'en distancier par le biais du comique. Il est aussi beaucoup plus libre avec sa caméra. Les lumières, les images sont plus réussies, plus belles. Les dialogues, quoique un peu difficiles à saisir par moment pour nous

autres Français, sont pleins d'humour (le film sera sous-titré en français pour sa sortie à Paris). L'insolite de bon nombre de personnages ne manque pas non plus de piquant, tels l'académicien grand maître de cérémonie ou la petite fille au stimulateur cardiaque qu'elle n'hésite pas à utiliser pour faire démarrer le side-car. On n'oublie pas la dernière image, la plus belle : les deux enfants, cheveux au vent, dans le petit matin, quittent la ville sur le side-car.... Marie-Françoise Egret

PROPOS D'AUTEUR

ANDRE FORCIER :

« Il faudrait peut-être que mes personnages croient en Dieu »

Mon premier film, un court métrage, était une production indépendante financée par moi-même. En 67, j'ai tourné mon premier long métrage, **Le retour de l'immaculée conception,** à compte d'auteur, avec une aide de la Société de Développement de l'Industrie Cinématographique Canadienne pour la finition (à peu près 25 % du budge). Pour **Bar salon,** la production était assurée par la Compagnie André Forcier et les ateliers du Cinéma Québécois. Tout le monde a investi, moi comme les techniciens. En fait j'ai produit tous mes films seul ou en coproduction (y compris le prochain) sauf **Night-Cap** qui a été produit par l'O.N.F.

Comme **l'Eau chaude** a bien marché, il est possible que l'exploitant américain par bonne conscience mette de l'argent dans mon prochain film. Parce qu'ils ont peur du contingentement. Mais là, ça pose un problème éthique ; il vaut peut-être mieux se battre pour le contingentement plutôt que d'accepter l'argent américain, à l'intérieur du territoire. Si on accepte l'argent des Américains sur notre territoire, c'est accepter leur présence et leur monopole sur notre cinéma. Ils sont chez nous en colonisateurs.

De toute façon la coproduction, « c'est de la marde ». La société de Développement voit ça d'un très bon œil, la co production, mais nous autres les cinéastes, nous pensons que ça fait un cinéma bâtard.

Les cinéastes, qui sont souvent producteurs de leurs propres films, se sont aperçus par des enquêtes dans les campagnes que les Québécois ne voyaient pas leurs films. La diffusion de leurs films n'était pas contrôlée car tout est entre les mains des Américains. Et l'Etat ne se préoccupe pas de ce problème pour la bonne raison que des hommes politiques bien placés ont des intérêts dans ces compagnies américaines.

Un groupe de producteurs dont je fais partie a donc créé une compagnie de distribution qui s'appelle « cinéma libre » et a écrit un manifeste pour dénoncer la situation et proposer des solutions qui avantageraient l'industrie du cinéma québécois. Nous avons finalement obtenu du gouvernement fédéral et du gouvernement provincial environ un quart du budget demandé pour tenter des expériences : **l'Eau chaude, l'eau frette** a été la première expérience de « Cinéma libre » ; nous l'avons sorti dans deux salles, une à Montréal, une à Québec ; j'avais de toute façon refusé mon film à d'autres distributeurs.

Notre objectif est de pénétrer en profondeur notre marché national et, plus tard celui de l'étranger. A l'extérieur, nous envisageons d'échanger les négatifs et les droits avec certains pays à potentiel industriel égal au nôtre.

Les membres de la compagnie de distribution sont aussi les membres de la compagnie de production ; leur politique a donc été de minimiser les frais de mise en marché tout en diffusant au mieux avec un maximum de publicité.

On peut aussi signaler l'existence de l'Associations des Réalisateurs du Québec, encore naissante, mais qui revendique des choses simples comme le droit de suite à la télévision par exemple. Et puis un Institut National du Cinéma va être mis en place bientôt, grâce à la loi cadre. Cet institut gérera les fonds destinés au secteur privé. Certains cinéastes sont d'accord pour instaurer la prime à la qualité. Moi, si je ne pensais qu'à mon cas personnel, ça me conviendrait car j'aurais de l'argent. Mais je suis opposé à ce projet car ça crée une nouvelle élite et ça a été dénoncé par beaucoup de pays qui avait adopté ce système. Ce que je souhaite, c'est que l'Etat

contingente, c'est-à-dire impose un minimum de contenu québécois dans la programmation des salles.

Il ne s'agit pas de viser à l'autonomie, mais de vouloir que les films soient un peu plus rentables. On veut aussi prendre nos propres affaires en mains, obliger l'Etat à légiférer en fonction de ce que nous aurons fait, afin de rectifier ou corriger certaines choses à l'avantage des cinéastes, pour protéger les auteurs.

Mes films, dans tout cela ?

Non, je ne suis pas obsédé par la recherche du sordide.

Le sordide est une composante : je n'ai pas le goût du sordide comme tel. Tous mes personnages appartiennent au même milieu sauf dans **Night Cap**, où ils appartiennent à la classe dominante. Là, ils possèdent une agence de collection, c'est-à-dire qu'ils travaillent à la commission pour collecter les dettes. Je voulais montrer un représentant de la Chambre de commerce mais cet élément a été censuré par l'O.N.F. La seule équivalence que j'ai trouvée a été cette agence de collection.

La caractéristique de ces personnages, c'est qu'ils ne s'inventent pas de solution, sinon ils se trahiraient eux-mêmes. Dans **Night Cap.**, l'un d'eux invente une solution : il tue une fille qui a trahi son milieu. C'est un film qui a été apprécié par les marxistes à cause de la clarté du message, mais ça ne fait pas un bon film pour autant. Il faudrait peut-être que mes personnages croient en Dieu.

L'Eau chaude, lui, est un film sur des exploités qui fêtent un exploiteur. Il n'y a pas de personnage principal sinon la fête elle-même. D'une certaine façon, les petits enfants qui s'enfuient sur le side-car, inventent une solution par leur cruauté et leur anarchie. Mais c'est une solution dans un film, un décalage poétique. C'est sûr que mes films sont désespérés, complètement désespérés . Mais si mes personnages sont inventés, ils viennent du réel. Le cinéma, c'est la transformation du réel. Par contre il y a des éléments surréalistes dans mes films comme le pace-maker dans **l'Eau chaude...**

LES MARDIS DE CINE **au Palais des Arts, 102 Boulevard Sébastopol, Paris 3è**

Les MARDIS DE CINEMA 77 (projection de film + débat) continuent pendant tout le mois de juin : chaque mardi à 20 h 30.

Films prévus :

— le mardi 7 juin, **Vote + Fusil** de Helvio Soto, en présence du réalisateur.

Puis :

— **Art Naïf et repression en Haïti** de Arnold Antonin (France) en présence du réalisateur ;

— éventuellement **Vera Baxter** de Marguerite Duras en présence de la réalisatrice ;

— éventuellement **La Machine** de Paul Vecchiali en présence du réalisateur.

Pour ces trois derniers films, les confirmations (ou les remplacements) ainsi que la précision de leur date de passage, seront communiquées par les voies de presse habituelles. Renseignements au 272.62.98.

FESTIVAL DE LA ROCHELLE 1977

du 28 juin au 8 juillet

Dans le cadre des 5e Rencontres internationales d'Art contemporain, le **Festival de cinéma de La Rochelle** aura lieu du 28 juin au 8 juillet. La sélection officielle est établie par Jean-Loup Passek, organisateur général, assisté de Jacques Grant, Christian Depuyner et Jacqueline Brisebois.

Le programme 77 s'harmonisera autour de quatre thèmes :

1°) Rétrospectives **Satyajit Ray, Mauro Bolognini, Vittorio de Seta** et **Florestano Vancini**

2°) Repères dans les cinématographies méconnues : **Finlande, Philippines, Vénézuéla, Turquie**

3°) Hommage aux comédien et décorateur allemand **Kurt Raab**

4°) Dans la section « le monde tel qu'il est », **vingt films inédits** provenant de différents pays (France, Italie, RFA, Hongrie, Pologne, Tchécoslovaquie, Suisse, Belgique, Inde, Suède, Danemark, Brésil, Espagne, Portugal, URSS).

Parallèlement, le mouvement **CINEMARGE** présentera une sélection de films en 16 mm et super-8 sur « **Mai 68 et le cinéma de déviance** ».

Pour recevoir tous renseignements complémentaires et la liste définitive des films sélectionnés, écrire à partir du 5 juin à Jean-Loup Passek, 7 rue Gozlin, 75006 PARIS.

STRASBOURG
des reflets du capitalisme

La particularité du festival du film de Strasbourg placé sous l'égide de l'Institut international des Droits de l'Homme est de proposer annuellement au public un thème précis autour duquel gravitent de près ou de loin des films qui l'illustrent. Des inédits, des films récents mais inconnus en Alsace, des réalisations plus anciennes et quelques classiques composent le menu.

Ignorée au-delà des Vosges et suivie outre-Rhin, la manifestation prend chaque année un peu plus d'ampleur et affermit ses ambitions. Ainsi pour sa sixième édition, il s'y est adjoint un festival-bis ; les débats avec les réalisateurs y furent plus nombreux sans que, pour autant, on puisse y discerner un véritable approfondissement des films dans leurs contextes historiques, politiques et socio-économiques. Comme bon nombre d'autres « rencontres » du même type, le principal événement cinématographique strasbourgeois n'est encore, avec jury et palmarès, qu'un festival de consommation.

Fonctionnant ainsi, il ne peut échapper à un gestus social répondant à des règles fixes. Mondanités, conformismes et soins de la vitrine sont de mise. Pour l'ouverture, on avait invité Edgar Faure et non un syndicaliste mieux à même d'évoquer le droit au travail. Edgar, d'ailleurs, ne vint pas, retenu qu'il était à préparer son deuxième tour.

Pareillement, l'affaire Schlumpf, mise il est vrai quelque peu en veilleuse à l'heure des municipales, se situait hors-jeu. On aurait pu imaginer pourtant de faire entrer en résonance l'actualité et sa réverbération par l'audiovisuel (son déchiffrage ou sa visualisation selon les cas). Le témoignage d'un des ouvriers occupant le musée Schlumpf, fabuleux trésor de vieilles berlines, somptueuses dépouilles luisantes et symbole criant de la plus-value amassée aux dépends des travailleurs, par exemple, eût été fructueux. Rien de tel qui aurait donné un caractère trop politique pour certains.

Et cependant, de politique il en était question à longueur de pellicule. De choix de société et d'aspiration à mieux-vivre exempt de trime en cadence et de résignation, constamment.

Quelques exemples parmi les inédits : **le goût du collectif** *de Dubosc et Lessing sur les Lip. A l'opposé du moyen métrage de Chris Marker, aucun commentaire. Les auteurs laissent la parole aux événements et aux hommes. On pourra dire que c'est la mémoire audiovisuelle du conflit. Partielle et sans épine dorsale en tous cas : le montage ne semble pas abouti. Il n'interfère pas dans la réalité politique du moment sinon sous un jour nostalgique.*

Le Temps présent *de Peter Basco (Hongrie - 1971) se situe lui aussi au cœur de la vie en usine. Le gentil héros positif consciencieux et livré à des mutations diverses cherche à comprendre ce qui se*

passe, là où devrait être le meilleur des mondes. Basco ne se départit jamais d'une attention touchante pour ses personnages. Il décrit un temps présent, où se construit vaille que vaille une démocratie socialiste. Et termine son film en montrant les ouvriers prendre parti pour leur chef d'équipe malheureux. Comme dans **la Prime,** *tout est bien qui doit finir bien...*

LE QUOTIDIEN OUVRIER

Ce n'étaient pas là des œuvres marquantes. Non plus que les deux films du berlinois Christian Ziewer. De réalisation en réalisation, le réalisateur ouest-allemand brosse une véritable anatomie du monde ouvrier. **Chère Maman, je vais bien** *(1972)* **(Liebe Mutter, mir geht es gut)** *et autant que* **les Perce-neige fleurissent en septembre** *(1974)* **(Schneeglöckchen blühn im september)** *aux titres contrapuntiques ont un intérêt sociologique certain.*

A l'heure du fameux consensus social, de la cogestion, Ziewer veut rappeler que ce ne sont là que des sermons que prêchent gouvernement, syndicats et patronat. Pour lui, malgré le niveau de vie, il existe une conscience ouvrière spécifique. Est-elle révolutionnaire ? Il n'en est pas sûr. Les mentalités ne sont pas mûres. « En Allemagne, le mécontentement a tendance à conduire au fascisme, pas à la révolution ».

Que dire de ses films, qui se réclament de Brecht, sinon qu'ils plongent dans un quotidien ouvrier au plus serré, et sont parcourus d'inlassables dialogues. Qu'ils ne travaillent pas le spectateur étranger aux problèmes spécifiques de la RFA. Ziewer ne s'adresse pas à nous, ce qui ne veut pas dire qu'il nous méprise. A l'entendre, son urgence est ailleurs et surtout pas internationale : l'autogestion, Lip, apparemment, l'indifférent.

Chère Maman, je vais bien *met en scène un jeune travailleur exilé du Bade-Wurtemberg qui apprend peu à peu les réalités de l'usine, du syndicalisme et des difficultés économiques.* **Les Perce-neige fleurissent en septembre** *nous introduit dans une équipe menacée de licenciements et fait part d'une prise de conscience collective. Du réalisme frisant le naturalisme... L'ambiguïté, en effet, de tels films,* **le Temps présent** *y compris, est de vouloir paraître naturels. L'absence de dramatisation (à l'encontre de* **la Classe ouvrière va au paradis** *par exemple), la peinture minutieuse du quotidien des travailleurs s'accompagnent du refus d'assumer la fiction.*

LA COMMUNICATION IMPOSSIBLE

Le Bus *de Bay Okan (Suisse, 1976), déborde dans l'autre sens. Neuf immigrés turcs tapis au fond d'un vieux bus anachronique sur une place centrale de Stockholm vont observer le spectacle désolant d'une hypercivilisation urbaine : les beuveries du vendredi soir, les concerts publics de la dame à Bon Dieu, la circulation intriguée des passants ont été filmés en cinéma-vérité. Et Bay Okan, par le biais du champ-contrechamp échafaude sa métaphore.*

Comme **Pain et chocolat** *(fondé sur une utilisation judicieuse lui-aussi du champ-contrechamp, et du chant-contrechant),* **le Bus** *parle du regard réciproque. Des masques qu'il faut se fourbir et du mimétisme qu'il faut acquérir pour s'adapter ou disparaître. Mais les neuf déracinés ne peuvent se greffer à un monde anguleux bétonné, quasi continuellement souterrain. Le corps étranger, corps d'étrangers, erre la nuit, en proie à de fantastiques mascarades et dérive le jour vers le suicide.*

Le ton est féroce, la comédie noire, le propos sur la communication efficace, le symbolisme évident, bâti sur des oppositions peut-être trop criantes (les champs de pavot — les dallages géométriques, les suédois normaux — les immigrés turcs anormaux, ou inversement etc). Mais au demeurant il n'était pas étonnant de voir aborder si crûment, le problème de l'identité, puisque pour la classe dominante (voir **Moi, Pierre Rivière...**), *le travailleur, le paysan, en systématisant, c'est du bétail, ça n'a pas d'histoire...*

INTERDIT DE SEJOUR

De même les vieux. **La soudaine solitude de Konrad Steiner** *(Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner) de Kurt Gloor (Suisse, 1975) s'en faisait le solide reflet. La chronique touchante de ce vieux cordonnier appréhende l'immense question de la désinsertion sociale. L'âge de Steiner est un prétexte qu'utilise la société pour le vouer à la mort (ou à l'asile, ce qui revient au même). La mort de sa femme, le propriétaire qui vend son atelier, la décrépitude de ses vieux amis, les petites réflexions ici ou là qui font mal installent une progressive désescalade que dissipera parfois une assistante sociale stagiaire.*

Le film de Kurt Gloor enfile ces petits tableaux incisifs sur la condition des vieux : chaque fois que Steiner (un interprète inoubliable) rencontre des lieux ou des personnes d'institutions, la portée se

précise et n'est guère indulgente pour les rouages bien-pensants. Chaque fois que l'on veut transformer le cordonnier solitaire en assisté, au commissariat, au bureau administratif d'aide sociale, et surtout lors de la visite à l'asile, chaque fois qu'on lui refuse le droit à la joie et au désir, il crie son impuissance et sa douleur. Les soi-disant remèdes pour mettre à l'écart, au « vert », hors de la vue des gens, sont éludés.

La réussite de l'entreprise de Gloor est dans cette perception sévère du comment on fait vieillir, du comment on regarde les vieux. S'il n'y avait cette musique encombrante qui mélodramatise et cette fin quelque peu bâtarde (puisque Gloor la voulait irréelle, et similaire aux **Dernières fiançailles** *de Lefebvre sans avoir connaissance du film québécois — et qu'elle paraît hélas ! lelouchienne),* **la Soudaine solitude Konrad Steiner** *serait une œuvre achevée, plus qu'estimable. Un peu à la manière de Wenzel pour le théâtre* **(Loin d'Hagondange** *mis en scène* par *Wenzel,* **Marianne attend le mariage)** *ou de Deutsch* **(la Bonne vie, Dimanche),Isans en avoir** *pour l'écriture le tranchant.*

LES DESSOUS DE LA SECURITE

On prima en premier le film de Kurt Gloor, en second celui de Bay Okan. On ne mentionne pas le court métrage de Jean Martiné : **la Parole est aux sorcières.** *Le montage pourtant était intelligent et le propos d'importance. Dénonçant le Berufsverbot en RFA, Jean Martiné mêle les témoignages à l'analyse. Devant la caméra : des victimes des interdictions professionnelles qui décrivent la procédure et disent la rigueur de l'inquisition. Qui s'alarment de cette idéologie de la sécurité et de la normalité politique. Entre temps, des rappels historiques signent le procédé : ces mesures ont toujours été les préalables des régimes fascistes allemands. Et la dernière phrase renvoie la balle dans le camp giscardien...*

Autre film de (contre) information : **Condamnés à réussir.** *Là, le travailleur est considéré comme une marionnette, comme un wagon de marchandise qu'on emmène ici et là, qu'on charge et qu'on décharge, et que l'on met sur une voie de garage à pourrir lorsqu'il a fait son temps (la comparaison se trouve dans* **les Perce-neige fleurissent en septembre** *de Ch. Ziewer). Ailleurs, on lui refuse la parole. Dans* **Condamnés à réussir,** *on le maintient dans l'ignorance. Et l'insécurité.*

Le moyen métrage des syndicalistes CFDT de l'usine de retraitement des déchets atomiques du CEA de la Hague, communément dénommée « poubelle nucléaire de l'Europe occidentale » part des conditions extrêmement contraignantes de travail dans l'usine pour disséquer peu à peu l'état d'esprit dominant. L'enquête tristement éloquente que le collectif réalise dévoile les manipulations, les hypocrisies et autres déformations entretenues depuis des années par l'Etat et les pouvoirs publics sur ce sujet. Comment ceux-ci ont masqué la nature de l'usine, comment ils s'arrangent pour que ça ne se sache ni ne se voit trop, les contaminations. Comment aujourd'hui, ils envisagent de détruire Flammanville, centrale nucléaire oblige.

Le but de l'affaire : avertir des risques encourus, témoignages à l'appui et rapports du médecin du travail en regard ; dénoncer l'obscurantisme ; expliquer pourquoi aujourd'hui, ils sont acculés à la réussite, à rentrer dans un jeu dont ils ne voulaient pas. Un film militant très bien structuré et de belle envergure.

Ce fut le grand prix du festival-bis décerné par les spectateurs. Chaque soir en effet, les organisateurs avaient prévu des petits films de provenance diverse (syndicats, patronat, différents organismes comme le B.I.T.) pour encadrer un court débat avec des travailleurs sur un sujet se rattachant au thème du festival. Affluence minimum. Et fallait-il s'attendre à autre chose alors que rien n'a jamais été fait en profondeur pour placer l'audiovisuel en dehors des cercles cultivés, donc petit-bourgeois (j'entends sur le plan spectacle artistique et non réalisation militante) ; alors que la télévision s'assure dans tous les milieux un monopole du décervelage difficilement mis en balance ?

Puisque également les représentants des syndicats n'ont pas senti un enjeu d'importance. La chose pour eux était entendue depuis longtemps. Les fins d'après-midi à l'Alpha de Schiltigheim voulaient calquer sans le savoir la transplantation du **Bus.** *Tout au long de ce festival, il fut ainsi sans cesse question des travailleurs. Il n'y avait que l'écran pour leur donner la parole.*

Philippe Avril

le grand retour d'un "classique"

Lo Duca
Maurice Bessy

l'érotisme au cinéma

Edition nouvelle
entièrement refondue
et augmentée
en 12 cahiers
1 100 pages / 1 800 illustrations
cahier N° 1
24 F
FILMARCHIVES

Parution du 1er cahier : 18 mai

Souscription aux 12 cahiers : **198 F** (prix de lancement jusqu'au 30 juin)
1 000 pages, 1 800 photos, dont 250 en couleurs

diffusion : Filméditions
6, rue des Anglais, 75005 Paris • tél. 325.70.06
CCP La Source 34 795 10 S

un livre unique et capital

2 tomes parus :

1. **LE CINEMA ET LA 3e REPUBLIQUE (1895-1940)**
2. **ENTRE DEUX REPUBLIQUES (1940-1946)**

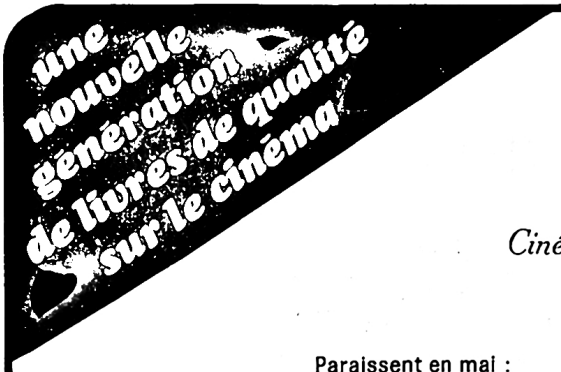
deux volumes 15 x 21,7 de 328 et 224 p., couvertures en quadrichromie

les deux tomes groupés : 106 F/franco 114 F

Il ne sera désormais plus possible de prétendre connaître le Cinéma Français, son histoire, et ses conditions d'existence, sans se référer à l'ouvrage essentiel de Paul Léglise qui, pour la première fois, en établit l'histoire institutionnelle.

PIERRE LHERMINIER EDITEUR

diffusion : *Filméditions*, 6 rue des Anglais, 75005 Paris
tél. 325.70.06 - CCP La Source 34 795 10 S • *Documentation sur demande*



collection
Cinéma Permanent

Paraissent en mai :

LE CINEMA DE FRANCOIS TRUFFAUT
par Jean Collet
300 pages 18 x 20,5, 120 illustrations in-texte
Prix de lancement : 39 F

LES CONTES MORAUX D'ERIC ROHMER
par Marion Vidal
180 pages 17 x 18,5, 100 illustrations in-texte
Prix de lancement : 29 F

L'EXPRESSION CINEMATOGRAPHIQUE
les éléments du film et leurs fonctions
par François Chevassu
252 pages 17 x 18,5, 100 illustrations in-texte
Prix de lancement : 36 F

déjà paru :

LES ECRANS DE SOFIA
par Albert Cervoni
204 pages 17 x 18,5, 68 illustrations – **27 F**

PIERRE LHERMINIER EDITEUR
diffusion : *Filméditions*, 6 rue des Anglais, 75005 Paris
tél. 325.70.06 - CCP 34 795 10 S La Source
documentation sur demande

EPINAY

Le pouls du court métrage français

Le court métrage français se porte très mal. Producteurs et auteurs connaissent de plus en plus de difficultés pour mener à bien la réalisation de leurs films, non faute d'idées mais faute de moyens. Lassitude et découragement sont le lot quotidien des court métragistes. Pourtant un certain entêtement pousse bonne partie d'entre eux sur la voie de la création, dans des conditions évidemment précaires, conduisant à conformer le choix des sujets et leur mise en œuvre au budget dont ils disposent, en fait au budget plausiblement prévisible de rentabilité du film. Dans le meilleur des cas, un court métrage labellisé (1) et vendu rapporte financièrement 1 /10 à peine de ce qu'il devrait normalement coûter, dans une situation saine, et que coûtaient effectivement ceux qui, au cours des années 1950, avant l'éclosion de la Nouvelle Vague, firent connaître des talents indiscutables ayant pour noms Pierre Kast, Jacques Demy, Alain Resnais, Georges Franju, et d'autres.

C'est qu'alors la notion de première partie de programme était reconnue, respectée. Les documentaires touristiques vides et fades n'excluaient pas l'existence d'autres films qui, même de commande, se paraient de valeurs artistiques et créatrices propres à de grands auteurs, en toute liberté de temps et de besoins matériels. Aujourd'hui, le court métrage n'est plus projeté, du moins dans la quasi-totalité des salles. Dans le désintéressement d'un tel désert culturel, plaisir et émulation disparaissent peu à peu, les films se faisant au coup par coup, dans l'isolement.

En l'absence de politique culturelle véritable en ce domaine, salutaire est toute initiative propre à rompre cet isolement, le rare exemple étant les Rencontres Cinématographiques d'Epinay, tenues pour leur cinquième édition du 4 au 13 mars 1977. L'organisation de débats en présence des professionnels réunis permet ainsi un certain nombre de mises au point et d'échanges — souhaitons-le — bénéfiques. La confrontation des œuvres permit en tout cas de se rendre à l'évidence : le niveau moyen n'est effectivement pas très élevé, d'où la nécessité d'une analyse à tous les stades des causes profondes d'un tel marasme. Rare survivant du film de commande de qualité, **le Maréchal-ferrant** *de Georges Rouquier est apparu comme un élément quelque peu anachronique, preuve flagrante de ce qu'un cinéma ne peut être vivant que s'il est soutenu. Document passionnant, fort bien illustré à l'aide de schémas dans un didactisme à la fois précis, rigoureux et sobre, sur la disparition du métier de maréchal-ferrant dans le processus incessant de modernisation industrielle, ce film est dans la lignée d'un regard juste et exemplaire sur le monde rural, à l'instar du célèbre* **Farrebique,** *du même Georges Rouquier.*

Néanmoins, et sans trop se réjouir hâtivement, pareille qualité se remarque dans un certain nombre d'autres films, rares mais fort représentatifs de l'existence d'une vivacité du film d'auteur, document ou fiction. Et alors que la majorité de documents présentés au dernier Festival international du film de court métrage et du film documentaire de Grenoble pouvait laisser croire à une pauvreté dans le domaine de la fiction, celle-ci s'affirme en fait être en possession de la plus grande richesse. Le meilleur exemple en est **l'Enfant prisonnier,** *de Jean-Michel Carré, déjà remarqué à juste titre au Festival de Grenoble 1976, où il obtint le prix spécial de l'Office de création cinématographique, et diffusé dans un programme complet de courts métrages, intitulé «* **Quand j'aurai vingt ans je serai heureux** *». Analysant le processus d'aliénation subi par l'enfant dans son environnement quotidien, famille, rue, école, le film utilise la fiction comme réflexion sur la fiction elle-même. Elèves d'une école nouvelle, celle de Vitruve à Paris, les enfants sont amenés à « jouer » la représentation de la vie en école traditionnelle. Le plan des quatre gosses en position de tir comme dans un western de Leone est un des éléments, en clin d'œil distanciatoire, de ce travail sur les modes de représentation.*

Bien que par une voie totalement différente, c'est un discours relativement similaire que tient Noël Simsolo, ou plutôt qu'il fait tenir à Marie Marzac, comédienne, jouant Marie Marzac, comédienne. **Je m'appelle Marie Marzac** *est un plan de 9 minutes et demie, où la comédienne s'affirme en tant que femme, en*

(1) Pour pouvoir être commercialisé, un court métrage doit avoir bénéficié de l'obtention d'un label, attribué par une commission du Centre national de la cinématographie.

quête d'une identité propre contenue dans le titre, en même temps que la caméra la soumet à son fonctionnement.

Pascal Kané effectue une même approche avec **A propos de Pierre Rivière,** *film document, mais élaboré sur ce fonctionnement de la fiction. Quel meilleur exemple pourrait être choisi que celui du tournage du* **Moi, Pierre Rivière...** *de René Allio. Prenant comme interprètes les descendants des protagonistes du drame vécu par un petit village du Calvados lors de l'assassinat de sa famille par Pierre Rivière, Allio les conduit, par un travail minutieux et une conception particulière de l'expression cinématographique, à nous restituer une parole populaire authentique, qui n'aura donc pu nous parvenir que par l'intervention d'un meurtre. De même, Kané interroge ces ruraux, comédiens d'un moment, et restitue la façon dont ils ont perçu cette parole par le fait même d'une reconstitution fictive jouée et vécue par eux.*

Parallèlement au tournage de **L'Affiche rouge,** *Frank Cassenti a réalisé un court métrage sur les* **Lettres de fusillés** *celles qu'écrivirent à leurs proches les membres du groupe de Missak Manouchian, à la veille de leur exécution par les Allemands en 1944 au Mont Valérien. Lues en voix off par un comédien sur les images de la marche des condamnés vers le lieu d'exécution, ces correspondances sont elles aussi restituées au-delà du temps, pour affirmer la pérennité des luttes politiques. L'ennemi politique a pris d'autres masques que ceux des bourreaux nazis, mais il est partout le même, et partout il reculera tant qu'il y aura des hommes pour le combattre. Cette conclusion du film n'échappe pas à un certain idéalisme, déjà perceptible dans* **l'Affiche rouge,** *mais elle correspond à un type de démarche remarquable dans le sens d'un renouvellement des finalités du film dit historique.*

La lutte n'a ni frontière ni temps privilégié. **Un Père,** *de Monique Pautas, est l'un des plus cruels et des plus vrais portraits de la vie sociale actuelle, d'autant plus fortement qu'il est la description d'une résignation, du glissement vers la mort, mentale comme finalement clinique, d'un homme de 45 ans, usé par ses années de travail, par le chômage qui le frappe et l'oblige à quêter de jour en jour de menus travaux plus ou moins bien rétribués. Indifférence de l'entourage, compassion passive des amis, impuissance de sa fille, mécanisation des rapports humains, irrémédiable solitude, que le comédien Jean Brassat transmet avec une étonnante sensibilité, empreinte d'une douleur et d'une dignité contenues, où la révolte même est étouffée.*

Autant d'exemples, autant de preuves de la valeur potentielle du court métrage français, même si celle-ci est au prix de nombreux échecs. Mais plus la création se multiplie, plus elle est soutenue, et mieux le cinéma français vivra. Il ne tient qu'à ses responsables, professionnels ou d'Etat, d'en prendre conscience et d'agir en ce sens.

Gilles Colpart

Un Père de Monique Pautras (1976).

L'action du Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques (GREC)

On est livré si tôt au cinéma qu'il ne peut plus ne pas paraître un moyen d'expression plus désirable et plus nécessaire que beaucoup d'autres.

Sur un strict plan économique, pourtant, il est l'un des plus effrayants à cause de l'attirail technique qu'il réclame. Un film est toujours un produit fini coûteux en argent.

Il y a dans ces deux constats — d'une part le désir de créer, de l'autre le coût de la création — une contradiction qui rend difficile (sinon impossible) le passage à l'acte de façon un peu professionnelle.

En 1969, quelques professionnels, justement, ont créé le G.R.E.C. pour tenter progressivement de résoudre le problème des moyens d'entreprendre un film et de se mesurer à l'expression cinématographique.

QU'EST-CE QUE LE G.R.E.C.?

Aujourd'hui, c'est un comité de vingt-six membres de la profession parmi lesquels des comédiens, des réalisateurs, des producteurs, des exploitants, des compositeurs, des techniciens, des critiques etc... La présidence d'honneur a été confiée à Pierre Braunberger. La présidence est exercée par Jean Rouch.

Il reçoit une subvention du Fonds de Soutien à l'Industrie Cinématographique et l'aide des milieux professionnels et industriels.

QUELS SONT SES OBJECTIFS?

Ils sont, à la fois, assez simples et assez vastes pour être souples. En gros, le G.R.E.C. s'est donné pour mission d'aider à la réalisation d'un court métrage ceux, professionnels ou non, qu'intéresse un essai d'expression cinématographique originale.

Le comité examine les projets qui lui sont proposés.

A ceux qui sont retenus, il accorde une subvention — en espèces et en matériel — qui s'élève généralement à environ dix mille francs.

Les courts métrages ainsi réalisés sont remis au G.R.E.C. qui se charge de les faire connaître. Ces films sont exclusivement diffusés dans le réseau non-commercial (festivals, T.V., ciné-clubs, maisons de la culture, associations, etc...).

Tout cela peut paraître un peu restrictif. Il faut pourtant noter :

— qu'au vu de certains des courts métrages réalisés, les styles cinématographiques sont extrêmement variés. L'examen auquel se livrent les membres du comité est donc fondé, d'abord, sur la maturité du projet et sur les possibilités d'aide technique et financière (si l'on veut, sa « faisabilité »).

— que, si l'aide financière totale peut sembler faible, le comité accorde généralement une aide technique — en compétences — qui est, de loin, la plus estimable. C'est ainsi que certains des courts métrages présentés ont bénéficié de la collaboration de quelques-uns des meilleurs techniciens du cinéma français.

— que, au dire des membres du G.R.E.C. eux-mêmes, le problème de la commercialisation éventuelle des films — qui est loin d'être une simple question de statuts — est en discussion en ce moment. Un alinéa de la constitution sur le caractère « désintéressé » de l'œuvre est bien gênant. Cela réduit le court métrage à une pièce de curriculum vitae, ce qui n'est déjà pas si mal.

QUELLE PROCEDURE?

Le dossier soumis au G.R.E.C. doit comporter un scénario et un exposé des besoins en matériel.

Trois commissions l'examinent. Il suffit d'être agréé par l'une d'entre elles.

Quand son projet est accepté, le réalisateur est invité à établir un devis de l'intervention demandée au G.R.E.C. Puis il signe un contrat avec son producteur.

Au palmarès du Groupe : les premiers films de 120 réalisateurs parmi lesquels Jean-François Dion, René Gilson, Pascal Kané, Yvan Lagrange, Christine Lipinska, Christian Paureilhe, René Prédal...

Mais, avant tout, il convient d'écrire au Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques: **5, rue Labie, 75017 PARIS,** *pour plus ample information et pour profiter d'une assistance peu commune et peu connue. .*

J.F.

Pour lire en vacances
un numéro copieux et passionnant :

notre NUMERO DOUBLE JUILLET-AOUT *(parution le lundi 30 juin)*

● NOTES ET REFLEXIONS SUR LE FILM NOIR

— Celui d'hier (Noël Simsolo) et d'aujourd'hui (Jean Roy)
— Un dictionnaire commenté de 120 auteurs de romans policiers adaptés à l'écran (par Claude Benoit)

COMMENTAIRES SUR

● LE CINEMA CRITIQUE

— deuxième partie :
le cinéma pour la vie, par Jacques Grant

DE PAR LE MONDE

● LE CINEMA ESPAGNOL

— Histoire, évolution, actualité, par Marcel Oms
— Entretiens avec des réalisateurs, par Lilian Perier

EN FRANCE ET EN ITALIE

● CINEMA DES ANNEES CINQUANTE

Après Valence, coups d'envoi

● CINEMA ET SOCIETE DE CONSOMMATION

— Après la rétrospective de Toulouse, quelques remarques collectives par Serge Clement, Jean-Paul Gorce, Moniaue Membrado, Odile St-Raymond.

● LE FESTIVAL DE CANNES

— des centaines de notules et commentaires

CHRONIQUE DES LECTEURS

« *...Mireille Amiel écrit à propos de* **La Communion solennelle** : « Dans ce film, on se sent chez soi, entre soi ». *C'est ce que je ressens de plus en plus en lisant* Cinéma 77 *et en participant aux stages. Je me sens chez moi...* » Françoise Girard (Caen)

Ce que vous avez la sincérité, dites-vous, de nous écrire, c'est un peu l'objet de cette rubrique que nous ouvrons à nouveau ce mois-ci. C'est en tous cas la condition nécessaire pour que chacun puisse exprimer librement ses satisfactions, ses critiques, ses informations et ses suggestions. Nous y répondrons, dans la mesure du possible, et nous en tiendrons compte afin que *Cinéma 77* soit davantage le produit d'un dialogue. En particulier, certains sujets, cernés par l'importance du courrier reçu, pourront faire l'objet de débats dans ces colonnes.

S'ABONNER A « CINEMA 77 »

c'est :

- Payer moins cher chaque numéro (6,40 F au lieu de 10 F.)
- Recevoir le numéro chez soi.
- Nous aider financièrement.

Trois raisons qui méritent réflexion.

« Félicitations pour la rénovation... La rubrique Télé-cinéma est bien faite. Il serait intéressant d'analyser plus complètement un ou deux films. » Claude Morhaïm (Paris)

« *Bravo pour votre nouveau format... Hélas ! mon bahut sur mesure ne colle pas avec votre format-*scope. *Vous auriez pu en profiter pour élargir le tableau de la cote des films. A quand le « conseil des dix » ?... Quel est l'ostrogoth qui a osé n'accorder qu'une seule étoile à* Hello Dolly ? *Croyez-moi, c'est le* Potemkine *de la comédie musicale !... Coup de chapeau à Dominique Rabourdin pour avoir remis Grémillon à sa vraie place, parmi les plus grands Français. A quand* Trente ans de cinéma français ? Claude Jay (Rennes)

« *Pourquoi avoir changé de format ? Cela rompt l'unité et complique le rangement. Mais je me doute bien qu'un client de moins ne représente pas grand-chose.* » P. Fouinat (Orsay)

Un *client ?* Peut-être. Un lecteur, certainement pas.

●

« *Je ne faisais guère que vous feuilleter. Au nouveau format s'ajoute davantage de profondeur, de signatures nouvelles, critiques mieux écrites, plus personnelles et plus réfléchies. Le côté baratin-potin s'estompe* ». Yves Saint-James (Paris)

« *Le nouveau format, la qualité constante des articles, leur originalité, la présentation et les photos (quoique en N et B)... font de* Cinéma 77 *l'une des revues les plus intéressantes et les plus réussies à l'heure actuelle... Quel est le film qui, en France, a obtenu le plus grand nombre d'entrées durant ces vingt dernières années ? Est-il français ou américain ?* »
Christian Alvernhe (Rennes)

Il s'agit d'un film français : **La Grande vadrouille** (16,497 millions d'entrées). Il est suivi par **Le Pont de la rivière Kwaï** (12,768) et **Le Jour le plus long** (11,626).

●

« Bravo... Vos critiques de films devraient être celles des journaux d'informations. » Emmanuel Robert (Caen)

Ce compliment (perfide ?) n'est pas sans poser un problème qui mériterait une réflexion approfondie.

●

« Lecteur occasionnel, je me décide à souscrire un abonnement : votre nouvelle formule est de bon augure... Je suggère une augmentation des dossiers : époques, cinémas nationaux, genres... A Aix, nous ne pouvons voir tout ce que nous voulons ; les distributeurs locaux laissant, de plus en plus fréquemment, les mêmes films plusieurs semaines à l'affiche. » Patrick Mayen (Aix-en-Provence)

●

« ... Je vous demande de continuer à vous battre pour un cinéma de qualité... Ne pourriez-vous pas consacrer un numéro aux directeurs de la photographie ?... Abonné, il me faut attendre le 10 du mois alors que la revue est dans les kiosques dès le 1er ou le 2. Pouvez-vous remédier à cela ?... Comment établit-on les filmographies ? » Didier Ottogalli (Nancy).

Nous essayons de remédier à l'inconvénient que vous nous signalez. Quant aux filmographies, elles sont établies à partir de certains fichiers (Centre national de la cinématographie, par exemple), de dictionnaires (tels le *Filmlexikon* et les annuaires des acteurs et techniciens), sans omettre les sources orales directes. Une bibliographie est en préparation.

●

« Je suis sûr de traduire une partie de l'opinion de vos lecteurs en vous faisant remarquer que le cinéma, ce n'est pas uniquement ni le fond (ce que vous auriez tendance à privilégier), ni la forme (ce que Le Figaro *aurait tendance à privilégier, ce qui est évidemment plus facile), mais la symbiose des deux... Vous avez réussi à occuper dans le monde de la critique la place qu'y occupait* Les Cahiers du Cinéma *dans les années 50... »* Emmanuel Leclercq (Bruxelles)

Plus que le *fond*, en opposition à la *forme*, il s'agirait, nous semble-t-il, du *programme* (que Christian Metz associe à *véhicule*), qui comporte lui-même une *forme* et un *fond*. Pour plus de précisions concernant ces délicats problèmes de terminologie, nous signalons la communication, *Propositions méthodologiques pour l'analyse du film*, que Christian Metz a insérée dans son ouvrage *Essais sur la signification au cinéma* (Editions Klincksieck, Paris 1972). Quant à votre seconde remarque, elle soulève une question difficile dont un élément de réponse pourrait être contenu dans le choix que vous remarquiez précédemment.

●

« Si vous ne voulez pas décourager les lecteurs tels que moi, abonné néanmoins de longue date, il faudra surveiller votre prose et ne pas confondre érudition et pédantisme. J'aime bien comprendre ce que je lis et je ne dois pas être le seul... » Claude Laubreaux (Cagnes-sur-mer)

« A Nouméa, nous recevons les films d'aventures, de karaté et les westerns les plus violemment racistes, sexistes, militaristes et colonialistes... qui opposent un héros solitaire à des malfaiteurs, des trafiquants de drogue ou des communistes... Une concentration des salles dans les mains d'une même famille s'est opérée... » Orso Filippi (Nouvelle-Calédonie)

Veuillez nous excuser de ne publier qu'un extrait de votre longue et intéressante lettre d'informations dont vous remercions.

●

Nous avons reçu de Alain et Odette Virmaux la lettre suivante :

« Dans le n° 219 (mars) de Cinéma 77, *Dominique Rabourdin se livre à une agression (p. 98) aussi gratuite qu'inattendue contre notre livre* Les Surréalistes et le cinéma *(Seghers). Il en met notamment en cause l'« utilité ». On voudrait être sûr qu'il connaît de première main et de près ce dont il parle. Car le sujet du livre, par exemple, n'est pas, comme il l'écrit, « les rapports du surréalisme et du cinéma » (d'autres s'en sont chargés). Il concerne plus simplement* les surréalistes. *C'est-à-dire Breton, Péret, Aragon, Artaud, Desnos, Soupault etc. Tous ces gens-là avaient écrit d'abondance sur le cinéma, et leurs textes étaient épars, introuvables, voire inédits. D'où l'intérêt de*

les rassembler et de les soumettre aux lecteurs après une mise en place aussi rapide et efficace que possible, qui s'efface derrière les écrits présentés. A qui fera-t-on croire que c'était là un travail « inutile », tandis que serait « indispensable » (toujours selon D. Rabourdin) telle monographie sur Christian-Jaque?

Que D. Rabourdin n'ait pas apprécié notre anthologie des textes d'Artaud, Breton, etc., c'est fâcheux pour lui, mais c'est après tout son droit, comme c'était le droit du chroniqueur du Monde *(J. Siclier, I-2-77) de trouver l'ouvrage « passionnant ». La plupart des chroniqueurs de presse, de radio et de télévision ont également fait l'éloge du livre (y compris même Jean-Christophe Averty). S'il était dépourvu d'intérêt pour quiconque, pourquoi diable, Jacques Petat, dans le n° de janvier de* Cinéma 77 *(n° 217, p. 30) (« L'avant-garde française ») en aurait-il fait un instrument de référence et aurait-il salué la qualité de l'anthologie?*

*On nous permettra simplement de renvoyer les lecteurs de votre revue au compte rendu exemplaire qu'en a donné Claude Michel Cluny en novembre dernier (*Cinéma 76, *n° 215, p. 153); ils seront ainsi en mesure de se faire eux-mêmes une opinion. »*

L'ouvrage comporte en fait deux parties bien distinctes : une anthologie (quantitativement, la plus importante) dont l'intérêt n'est ni contesté ni contestable et qui assure à l'ouvrage une valeur de référence, et, d'autre part, un texte qui situe les « surréalistes » par rapport au cinéma et que chacun peut apprécier selon des critères qui lui sont propres. Il n'y a donc, semble-t-il, pas forcément contradiction au sein de Cinéma 77 au sujet de ce livre.

●

« Albert Cervoni manque de finesse... Signaler à vos lecteurs que M. C. Ford est un (...), doublé d'un (...), abaisse les lecteurs en question à un niveau d'inculture fort bas...

Qui oserait lire, pire acheter, un ouvrage de ce Monsieur triste sire? Un conseil : lorsqu'il écrira son article sur le dernier livre de Charles Ford, Une histoire de Western, *je crois, qu'il le mette au panier (article de presse bien sûr, le bouquin est à la poubelle depuis longtemps j'espère!), car nous ne le lirons pas. »*

Patrice Chapiro (Paris)

●

« J'ai été très surpris par le renouveau de Cinéma 77... J'aimerais bien que vous continuiez dans ce sens... qu'il y figure des dossiers-auteur et des filmographies... Créez une rubrique « courrier des lecteurs » réservée à des questions d'ordre filmographique. »

J.-Paul Boiraud (54-Vandœuvre)

Nous vous signalons, à propos du cinéma italien pour lequel vous souhaitez des informations, le numéro double de *Cinéma 74* (n°s 190-191) qui lui est consacré.

●

Nous publions ci-après des extraits d'une lettre adressée à la Commission supérieure technique du cinéma (92, Champs-Elysées 75008) par l'un de nos lecteurs :

« Par la présente, je vous fais part de mon mécontentement relatif aux conditions matérielles de projection des films dans certaines salles récentes d'une manière générale, et en particulier dans l'une d'elles où j'ai assisté le 23 décembre dernier à la projection du film « Casanova » (de L. Comencini) : Les Quatorze Juillet Parnasse — en l'occurrence la salle 1 de ce complexe. Vous trouverez ci-joint mon billet d'entrée (marqué 5 francs alors que le tarif réel était de 14 francs la place).

Je n'insisterai pas sur le fait qu'en cours de projection du film principal, le niveau sonore a fréquemment baissé jusqu'à l'inaudibilité complète...

On ne saurait en dire autant de la qualité de l'image, projetée par transparence sur un écran translucide dont j'évalue les dimensions à 2 m x 4,50 m environ ce qui commence à nous rapprocher du cinéma d'amateur à domicile : à quand les salles de cent personnes devant un écran de télévision?

Mais cet écran devait être encore trop grand puisqu'il était composé de deux parties dont la jointure formait une ligne horizontale coupant l'image au tiers de sa hauteur dès que celle-ci était un peu claire...

Enfin, pour couronner le tout, plus l'image était claire et plus on pouvait voir en surimpression de jolies zébrures verticales la couvrant entièrement.

Ce mépris du spectateur (et bien sûr, aussi, des auteurs de films!) n'est-il pas assimilable aux balles perdues des dernières cartouches d'une industrie à bout de souffle faute d'avoir compris que, sans cesser d'être une industrie, elle pouvait être autre chose de plus... »

Bernard Rapatout (Le Perreux)

POUR FACILITER VOS COMMANDES

- DETACHEZ CETTE PAGE
- REMPLISSEZ-LA
- **POSTEZ-LA** selon les indications figurant au verso

	PRIX	COCHEZ ICI D'UNE X
● **ABONNEMENT D'UN AN A « CINEMA 77 »** (12 numéros)	**83 F**	
● **L'OUVRAGE « 30 ANS DE CINEMA BRITANNIQUE »**	**100 F**	
● **RELIURE POUR UNE ANNEE DE « CINEMA »** (12 numéros ancien format)	**18 F**	
● **PLAQUETTE « DOSSIER DU COURT METRAGE »**	**8 F**	
● **ANCIENS NUMEROS DE « CINEMA »** (liste des numéros disponibles au verso)	**8 F**	

BULLETIN DE COMMANDE

M. .....

Adresse .....

souhaite recevoir la ou les commandes cochées d'une croix

ou

souhaite qu'elles soient expédiées à :

M. .....

Adresse .....

.....

(Voir au verso nos tarifs spéciaux et les modes de règlement)

TARIFS DE L'ABONNEMENT A « CINEMA 77 » (douze numéros)

FRANCE	BELG. SUISSE	AUTRES PAYS
83 F	90 F	110 F

NUMEROS ANCIENS DISPONIBLES

106 - 109 - 110 - 114 - 115 - 116 - 121 - 129 - 132 - 134 - 135 - 138 - 146 - 148 - 149 - 150 - 151 - 155 - 156 - 158 - 160 - 161 - 162 - 163 - 164 - 165 - 166 - 167 - 168 - 169 - 170 - 171 - 172 - 173 - 174 - 175 - 176 - 177 - 178 - 180 - 181 - 182 - 183 - 184 - 185 - 186 - 187 - 188 - 189 - 190 - 191 - 192 - 193 - 194 - 195 - 196 - 197 - 198 - 199 - 200 - 200 - 201 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 207 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212/213 - 214 - 215 - 216 - 217

NUMEROS ANCIENS DEMANDES

☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐
☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐

MODES DE PAIEMENT

- ☐ Chèque bancaire à l'ordre de CINEMA 76.
- ☐ Virement postal à l'ordre de CINEMA 76, C.C.P. 34-120-44, Centre : La Source (nous adresser les 3 volets).

A ADRESSER A : CINEMA 77, 6. R. ORDENER P. 18e

LES TARIFS D'ABONNEMENT A « CINEMA 77 »

12 NUMEROS PAR AN

France :	**83 F**
Belgique et Suisse :	**90 F**
Autres Pays :	**110 F**

TARIF SPECIAL AUX ADHERENTS DE LA F.F.C.C. :
12 numéros (un an) : 73 F

Joindre le talon spécial de la carte de Ciné-club

Pour tous réglements :

CCP : Centre La Source 34-120-44 (joindre les 3 volets)

Chèque bancaire : à l'ordre de F.F.C.C. - CINEMA 77

CHANGEMENT D'ADRESSE

- joindre 2 F en timbre
- faire parvenir avant le 15 du mois

RELIURES

12 n°s (ancien format) : 18 F
12 n°s (nouveau format) : disponible dans quelques mois à un prix à déterminer

PUBLICITE

Tarifs sur demande à la revue :

Claudine Marchal

Tél. : 208.72.93

Correspondance :
Préciser « Rédaction », « Administration », ou « Abonnements »

LES SERVICES NATIONAUX DE LA F.F.C.C.

★

Affiliation :	**206.96.08**
Programmation :	**206.96.06**
Documentation :	**206.96.16**
Comptabilité :	**206.96.08**
Expédition :	**206.96.14**

★

I.F.A.C.C.	**206.96.08**
CINEMA 77	**208.72.93**
EDITION	**208.72.93**

Pour tous renseignements :
6, rue Ordener PARIS 18e

LES DELEGATIONS REGIONALES DE LA F.F.C.C.

- **PARIS :**

Jean-Pierre LE PAVEC
Programmation : Solange Mazet et Sylvie Courte
6, rue Ordener, Paris 18e, Tél. 206.96.06

- **MEDITERRANEE :**

Jean-Pierre PIQUEMAL
6, rue Condorcet 34500 BEZIERS
Tél. 67 28.66.83

- **SUD-OUEST :**

Georges MALGOUYARD
47, rue Rosa Bonheur 33000 BORDEAUX
Tél. 56 44.38.94

- **NORD :**

Secrétariat : Jeannine CATTEAU
4/51, rés. Flandre rue Holden
59170 CROIX - Tél. 20 72.19.41

- **EST :**

Georges SIGWARTH
4, rue du Florimont 68230 TURCKEIM
Tél. 89 28 06 88

- **RHONES-ALPES :**

Jacques CHARMATZ
Secrétariat : Carla ZENARO
73160 CORBEL
Tél. 16.79.69.29.84.

cinéma 77

JUIN 1977 ● NOUVELLE FORMULE ● PRIX : 10 F ● N° 222

DOSSIER-AUTEUR

UN CERTAIN JACQUES PREVERT

*

REFLEXION

LE CINEMA "FALOT-CRITIQUE"

*

POINT D'HISTOIRE

ACTUALITE DU CINEMA ARABE

*

ENTRETIENS ● CRITIQUES ● POLEMIQUE